

Cristina Costa Vieira,
Ana Rita Carrilho
e Pedro Guilherme
(Orgs.)

SOPHIA

DE MELLO BREYNER ANDRESEN

A CONTEMPORANEIDADE DOS CLÁSSICOS



Sumário

Prefácio	7
<i>Cristina Costa Vieira</i>	
A pátria do ser: a poesia é uma síntese	13
<i>Arnaldo do Espírito Santo</i>	
Sophia de Mello Breyner Andresen e Jorge de Sena: as cores da amizade numa correspondência exemplar ...	33
<i>José Cândido Oliveira Martins</i>	
Referências dos clássicos nos contos infantojuvenis de Sophia de Mello Breyner Andresen	73
<i>Carla Simone F. Melo Isabel dos Santos</i>	
A preservação da natureza em Sophia de Mello Breyner Andresen	95
<i>Cristina Costa Vieira</i>	
Ousar viver a inteireza do possível	127
<i>João Carlos Firmino Andrade de Carvalho</i>	
Memória, mar e mulher por Sophia de Mello Breyner Andresen	137
<i>Maria Daíse de Oliveira Cardoso</i>	

Artes dialogantes em Sophia.	149
<i>Maria João Simões</i>	
Atentas antenas: Sophia e Vieira da Silva.	173
<i>Paulo Alexandre Pereira</i>	
Gaspar Simões e Sophia (e Pascoaes).	207
<i>Sérgio Guimarães de Sousa</i>	

Prefácio

Cristina Costa Vieira

Universidade da Beira Interior / CLP

Em Novembro de 2019 o Departamento de Letras da Universidade da Beira Interior, no âmbito das actividades do Mestrado em Estudos Lusófonos, juntou-se às várias iniciativas nacionais e internacionais que celebraram a dimensão ética e estética de uma das mais talentosas autoras em língua portuguesa, Sophia de Mello Breyner Andresen, Prémio Camões 1999, a primeira mulher portuguesa a receber tal galardão. Comemorámos, pois, o centenário do seu nascimento. O *Congresso Internacional de Homenagem a Sophia de Mello Breyner Andresen: a contemporaneidade dos clássicos* dava o mote para o aprofundamento, sempre possível, de uma poeta, contista, dramaturga, epistológrafa, tradutora e ensaísta nascida no Porto, revisitada sem cessar pela crítica académica, lida em diferentes latitudes e idiomas, apreciada por variadas faixas etárias.

Arnaldo Espírito Santo, Cândido Oliveira Martins, Carla Melo e Isabel Medeiros, Cristina Costa Vieira, João Carvalho, Maria Dáise Oliveira, Maria João Simões, Paulo Pereira e Sérgio Guimarães de Sousa, oriundos de diversas academias portuguesas e brasileiras, fazem perdurar no tempo, através dos seus ensaios aqui coligidos, a divulgação de reflexões sobre Sophia num espaço bem mais amplo do que um Congresso, localizado num *aqui e agora*. Aos nomes acima referidos acrescentamos o da cineasta Amarante Abramo-vici, que comentou o documentário de João César Monteiro

abandoná-lo. No poema “inscrição”²², Sophia compartilha seu desejo, o qual também partilhamos e com ele finalizamos nossa apresentação:

Quando eu morrer voltarei para buscar
Os instantes que não vivi junto ao mar

Bibliografia

- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner, *Mar novo*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2013.
- _____, *Obra Poética*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2015.
- _____, *Livro Sexto*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2019.
- ASSMANN, Aleida, *Espaços de recordação: formas e transformações da memória cultural*, Campinas, Editora Unicamp, 2011.
- BERGSON, Henri, *Memória e vida: textos escolhidos*, São Paulo, Martins Fontes, 2006.
- COMTE-SPONVILLE, André, *O ser-tempo: reflexões sobre o tempo da consciência*, São Paulo, Martins Fontes, 2.^a ed., 2006.
- GUIDA, Angela, *A poética do Tempo*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 2013.
- HALBWACHS, Maurice, *A Memória coletiva*, trad. de Laurent Léon Schaffter, São Paulo, Vértice/Revista dos Tribunais, 2003.
- SANTOS, Milton, *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 4.^a ed., 2006.
- TUAN, Yi-Fu, *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*, trad. de Livia de Oliveira, São Paulo, DIFEL, 1983.

²² Sophia de Mello Breyner Andersen, *Obra Poética*.

Artes dialogantes em Sophia

Maria João Simões

CLP – Universidade de Coimbra

Resumo

É conhecido o diálogo de Sophia com outros escritores, mas tem sido menos estudada a sua capacidade dialogante com outras artes. Este estudo visa abordar as múltiplas formas de relação que os textos da poetisa estabelecem com diversos artistas plásticos, com variadas obras de arte e com específicas formas de representação. Pretende-se salientar a intemporalidade das suas apreciações estéticas e a capacidade de dialogar criativamente com várias obras de arte e com diferentes artistas. Para além das alusões e das referências explícitas, serão analisados alguns procedimentos efrásticos e, ainda, o modo como a utilização da éfrase em Sophia nos conduz a conhecimento distintivo deste processo estilístico-compositivo.

Palavras-chave: Sophia de Mello Breyner Andersen, interartes, éfrase, intermedialidade, Vieira da Silva.

Abstract

Sophia's dialogue with other writers is well known, but her ability to dialogue with other arts has been less well studied. This study aims to address the multiple forms of relationship that the poet's texts establish with various artists, with different works of art and with specific forms of representation. The purpose is to emphasise the timelessness of her aesthetic appreciations and her ability to dialogue creatively with various

works of art and with different artists. In addition to the allusions and explicit references, some ekphrastic procedures will be analyzed, as well as the way in which the use of the ekphrasis in Sophia leads us to the distinctive knowledge of this stylistic-compositional process.

Keywords: Sophia de Mello Breyner Andresen, interarts, ekphrasis, intermediality, Vieira da Silva.

Molduras do diálogo

O diálogo com outros artistas “compagnons de route” foi fundamental para Sophia, sendo bem conhecida a sua troca de correspondência com Jorge de Sena, por exemplo, mas também a correspondência com outros escritores. Mas a vibrátil sensibilidade de Sophia — que a conduz a uma atenção ao mundo envolvente reiteradamente afirmada — também a encaminha para um diálogo com outros domínios artísticos, guiando o seu olhar para a cor, o som e o movimento. Neste caminho desassossegado, emergem conversas, discussões e trocas de ideias com outros artistas, que dão origem a algumas reflexões apresentadas por Sophia em pequenos textos críticos menos conhecidos, mas que importa conhecer.

Ora, num destes textos, dedicado a Maria Helena Vieira da Silva e publicado em 1961, a poetisa revela que havia “uma frase que [a pintora] dizia muitas vezes”¹: “— Hoje vi uma coisa extraordinária!” Ao reter esta afirmação, Sophia

¹ Sophia de Mello Breyner Andresen, “Vieira da Silva”, *Almanaque*, Março-Abril, 1961 – *apud* Federico Bertolazzi, “A ‘metamorfose do labirinto’: Sophia de Mello Breyner Andresen e Maria Helena Vieira da Silva”, conferência apresentada no Museu Nacional de Arte Contemporânea, a 24 de Outubro de 2019.

salienta a atenção que Vieira da Silva dava ao que via e ao que a rodeava. Para caracterizar a produção de Vieira da Silva, a autora de *Dual* utiliza uma expressão imagética similar à comparação que utiliza para si própria quando diz que a poesia lhe pede “que viva atenta como uma antena”²; porém, enquanto relativamente a Vieira da Silva, Sophia claramente salienta o domínio da visão, para ela própria reiteradamente acentua o domínio da escuta.

Mas terá esta divisão fronteiras inultrapassáveis? Para Sophia, seguramente que não. No entender de Sophia existe sobretudo um diálogo — diálogo esse que aqui se pretende explorar, mostrando alguns exemplos.

Primeiramente, é preciso notar que os seus textos críticos e poéticos não dialogam apenas com a pintura, pois são múltiplas as referências da poetisa à dança, à música e a outras artes. Contudo, embora extensível a vários domínios, o diálogo com a pintura sobressai (como tem sido reconhecido), quer pela inclusão de referências concretas a diversos pintores, quer pelo facto de Sophia dedicar poemas, por exemplo, a Vieira da Silva, Arpad Szenes e a Júlio Resende. Paralelamente, Sophia expõe uma versão muito peculiar da tradicional analogia entre pintura e literatura, trabalhando este símile sobretudo pelo lado dos processos criativos destes dois domínios artísticos, nomeadamente quando salienta a convergente atenção dada pelas artes ao concreto e ao real — algo que Sophia muito acarinhava e acentuava.

É neste sentido que se devem ler certas opiniões de Sophia sobre Vieira da Silva, tangenciais ao símile *ut pictura poesis*, as quais destacam a visão como meio privilegiado

² Sophia de Mello Breyner Andresen, “Arte Poética I”, in *Antologia*, Lisboa, Círculo de Poesia - Moraes Editores, 1975, p. 229.

de recolha a partir do material “em bruto” que é a realidade, como se torna evidente na seguinte passagem:

Dante chamou à pintura um “falar visível³”. Os pintores falarão da obra de Maria Helena Vieira da Silva como pintores, os críticos falarão como críticos. Eu falarei desse “falar visível”, linguagem de um mundo tão intensamente olhado, perseguido, reconstruído. Nas suas cidades suspensas, magnéticas como ímanes e como luas, nos quartos mágicos, nas pedras, nos nevoeiros, nos labirintos reconheço a contínua e apaixonada atenção da imaginação decifrando o real⁴.

O reverso, por assim dizer, da ideia de uma pintura “falante”, encontramos-lo no reconhecimento, por parte de Sophia, da plasticidade inerente à sua criação poética — uma plasticidade comum a várias artes que têm de prender numa

³ Embora Sophia incline a semelhança para o lado da pintura (e não da escultura), quando a sua intenção é salientar o poder representativo da arte, que está para além da mera imitação da realidade, na verdade, trata-se aqui de uma alusão à conhecida passagem do *Purgatório X* de Dante, em que o poeta descreve, de modo ecrástico, as figuras gravadas em mármore branco dispostas no terraço do purgatório e chama a atenção para o modo como as esculturas dialogam com o observador-penitente, incutindo-lhe humildade: “Colui che mai non vide cosa nova/produsse esto visibile parlare, /novello a noi perche qui non si trova”, *Purgatorio X*, 94-96, *apud* Gino Casagrande, Casagrande, Gino, “Synesthesia and Dante – A Synaesthetic Approach to *Purgatorio X*”, in *Lectura Dantis Newberryana*, Vol. II, Evanston: Northwestern University Press, 1990, publicação online 2004.

⁴ Sophia de Mello Breyner Andresen, “Um “Falar Visível”, in *Diário Popular*, 26/11/1964, *apud* Federico Bertolazzi, “A ‘metamorfose do labirinto’: Sophia de Mello Breyner Andresen e Maria Helena Vieira da Silva”, *op. cit.*, 2019.

forma o que é fluido e movente, como a poetisa explicita no seu texto metaliterário “Arte Poética IV”:

Algumas vezes surge não um poema mas um desejo de escrever, um “estado de escrita”. Há uma aguda sensação de plasticidade e um vazio, como num palco antes de entrar a bailarina. E há uma espécie de jogo com o desconhecido, o “in-dito”, a possibilidade. O branco do papel torna-se hipnótico⁵.

Assim, estes exemplos, retirados de textos crítico-reflexivos, mostram, no concernente ao diálogo artístico, um tipo de aproximação diferente daquele que se patenteia em alguns dos seus poemas ou dos seus textos em prosa.

Numa leitura atenta deste diálogo é possível destringer diferentes níveis e diferentes feições, os quais podem ser pensados como dispostos num leque que vai da écfrase explícita (plasmada em alguns versos e frases), passa pela crítica artística e pela reflexão de índole metapoética e culmina na reflexão estética mais genérica. Todavia, é importante notar que estes diferentes níveis e feições nem sempre se apresentam como elementos disjuntos, ou discretos, mas sim como aspetos interligados.

Antes de atentar nestes aspetos, é ainda necessário dizer que o diálogo interartístico não passou despercebido da crítica literária, tendo sido já alvo de diversos estudos e abordagens. Por exemplo, as relações entre Sophia e Vieira da Silva já foram analisadas por diversos investigadores que salientam a complexa teia de relações entre as duas artistas e as suas obras. Tal é o caso do estudo de Isabel Matos Dias e Isabel B. Almeida, intitulado “Telas e Teias. Vieira Tecedeira

⁵ Cf. Maria Andresen de Sousa Tavares, *Sophia de Mello Breyner Andresen no seu Tempo. Momentos e Documentos*.

e a Poesia de Sophia”⁶, que destaca o significado filosófico, estético e simbólico subjacente ao aproveitamento do motivo da teia na obra das duas artistas. Outros trabalhos dão relevo à presença do tema do labirinto⁷, explorando as relações efrásticas dos poemas dedicados à pintora.

Porém, há ainda muito caminho a percorrer nesta senda, uma vez que tem se prestado pouca atenção à crítica artística de Sophia. Assim, no caso do diálogo com a pintora Vieira da Silva que aqui serve de exemplo, é ainda possível estudar e mostrar a modernidade da apreciação estética feita por Sophia em textos críticos que dedica à pintora, publicados em jornais, os quais são reveladores do seu domínio de certos conceitos estéticos, em especial aqueles que dizem respeito à representação quer na pintura, quer na poesia.

Mais ainda é também possível observar diferentes formas de intermedialidade, mais implícita ou mais declaradamente efrástica, neste diálogo da escritora com a pintora e mesmo com outros artistas plásticos.

⁶ Isabel Matos Dias Caldeira Cabral e Isabel B. Almeida, intitulado “Telas e Teias. Vieira Tecedeira e a Poesia de Sophia” in Ferreira, Maria Luísa Ribeiro, (org.) *Colóquio As Teias que as Mulheres Tecem*, Lisboa, Colibri, 2003. Ver também Virgínia Bazzetti Béochat “A paisagem “de quadrado em quadrado”: a pintura de Vieira de Silva na poesia de Sophia Andresen”, in *XI Congresso Internacional da ABRALIC Tessituras, Interações, Convergências*, 2008.

⁷ Quer o motivo da teia, quer o tema do labirinto são explorados por Virgínia Bazzetti Béochat no artigo intitulado “A paisagem “de quadrado em quadrado”: a pintura de Vieira de Silva na poesia de Sophia Andresen”, *XI Congresso Internacional da ABRALIC Tessituras, Interações, Convergências*, 2008.

Do desvelamento à apreciação estética

Antes de qualquer outra situação, será importante considerar o nível de reflexão estética interartística em geral. Se tem sido salientado o poder autorreflexivo das “Artes poéticas” escritas por Sophia, talvez não se tenha destacado suficientemente a feição interartística destas suas reflexões. Para além disso, só muito recentemente se tem dado maior importância aos seus textos crítico-ensaísticos, ainda muito pouco conhecidos — uma situação que tem vindo a ser combatida por Federico Bertolazzi —, tendo sido pouco exploradas as ligações que se tecem entre os textos críticos e os metapoéticos.

Ora, já na “Arte Poética III, Sophia associara o seu gosto pela objetividade (oriunda da sua atração pelo “esplendor da presença das coisas”) à pintura de Amadeo, dizendo: “E também reconhecí [essa objetividade], intensa, atenta e acesa na pintura de Amadeo de Souza-Cardoso”. Mais tarde, ao falar da pintura de Vieira da Silva, é ainda essa capacidade de olhar para o mundo envolvente⁸ que mais enfatiza na sua apreciação estética:

O seu olhar parece ver em todas as direções e em todos os planos, parece fazer aparecer o que estava escondido, parece chamar o que estava longe e velado.

⁸ A própria Vieira da Silva explicita a sua ligação ao real quando afirma: “Os meus quadros têm sempre um ponto de partida real. É preciso não esquecer que o pintor se habitua a olhar para as coisas e sabe realmente como elas são, enquanto que os não-pintores só veem fórmulas”. *Apud* Federico Bertolazzi, *Almadilha*, Lisboa, Documenta, 2019, p. 131.

Ela parece multiplicar o mundo porque nada nela está adormecido. O seu espírito é um espírito de busca atenta, densa, apaixonada.

É por esta atenção continuamente viva em frente das pessoas e das coisas que ela é verdadeiramente o poeta — aquele que cria.

Vê-la é ver como tudo para ela é importante.

Vê-la é vê-la a ver as coisas.

E também os outros e a obra dos outros.⁹

Esta capacidade de ver e observar, que diz respeito à sensibilidade da pintora, é transformada no objeto estético que é a obra de arte, o qual, por seu turno, irá transmutar a sensibilidade do receptor, num processo que os filósofos e os estetas têm tentado compreender. Sophia mostra-se consciente deste movimento processual, afirmando:

Ela [Vieira da Silva] mostrou-me muitas gouaches que tinha pintado desde que estava em Lisboa. As gouaches “não representavam” uma cidade e não me lembravam Lisboa. Mas no fim da tarde, quando me vim embora, tornei a atravessar a cidade. Então vi que umas janelas eram quadrados azuis, outras quadrados verdes. E vi que a cidade estava cheia de corredores sem fim, de espaços e labirintos. E pareceu-me que a cidade tinha nascido daquilo que ela pintara.

E assim eu vi na cidade conhecida uma beleza que primeiro não me tinha aparecido. E era ela, Maria Helena, quem a tinha feito aparecer.¹⁰

⁹ Sophia de Mello Breyner Andresen, “Vieira da Silva”, *Almanaque*, Março-Abril, 1961, *apud* Federico Bertolazzi, “A ‘metamorfose do labirinto’: Sophia de Mello Breyner Andresen e Maria Helena Vieira da Silva”, *op. cit.*

¹⁰ *Ibidem.*

Na sua interpretação crítica da obra de Vieira da Silva, a poetisa reconhece a capacidade transformativa das obras da pintora portuguesa, que transporta a sua arte para lá de uma representação apenas baseada na fidelidade ao real, revelando uma busca incessante de novas formas de expressar a estesia advinda das perceções do mundo e do ambiente vivido. Sophia não só dá conta desta busca de novas formas, como a localiza no que diz respeito à expressão do espaço e da cor, como se pode verificar, na seguinte frase do primeiro texto que lhe dedica, em 1958:

Maria Helena Vieira da Silva é um pintor que é um poeta. A primeira coisa que se vê na sua pintura é a sua extraordinária qualidade poética. Nos seus quadros as cores luminosas e encantadas, o espaço continuando o espaço, o próximo e o distante, os detalhes e as perspectivas parecem sempre falar dum conhecimento maravilhoso.

A sua obra não é nem uma pintura abstracta nem uma poesia do irreal.¹¹

É surpreendente o modo como Sophia capta o modo como a pintura de Vieira da Silva está para além do dualismo figurativo vs. abstrato, numa superação alcançada pela influência de ambos estes regimes pictóricos, mas com o acréscimo de uma grande maestria das estruturas visuais e das estratégias da composição. Esta harmonia compositiva advém não só do domínio da estruturação das linhas e dos espaços, do manuseamento da essência das cores, mas

¹¹ Sophia de Mello Breyner Andresen, “O real, a pintura e a poesia”, publicado no *Diário Popular*, em 7/8/1958, *apud* Federico Bertolazzi, “A ‘metamorfose do labirinto’: Sophia de Mello Breyner Andresen e Maria Helena Vieira da Silva”, *op. cit.*

também da incorporação rítmica de linhas de fuga conjugadas com certos temas centralizadores, explorando, assim, um sentido compositivo que aproxima a sua pintura da música, como aponta Sophia:

A realidade que re-conhecemos na sua pintura é uma realidade fantástica porque o pintor que a mostra olhou muito para as coisas e as coisas parecem sempre mais fantásticas quando as olhamos melhor.

O encontro com a realidade é o motivo inicial desta pintura. Este motivo, Vieira da Silva trata-o numa forma muito semelhante àquela que o compositor usa para tratar o motivo musical. Ela harmoniza, trata, transpõe e desenvolve o tema.

Por isso, Maria Helena Vieira da Silva diz que procura pintar “a matemática musical numa fuga”¹².

Observa-se, assim, como Sophia identifica aquelas características que os críticos de arte têm salientado na pintura de Vieira da Silva, nomeadamente o facto de alcançar a abstracção a partir da figuração, criando uma paradoxal abstracção figurativa de cariz alegórico-simbólico.

Eis como Dina Vierny explica esta especificidade:

L'abstraction de Vieira da Silva n'est pas un renoncement au système figuratif, il est plutôt un éclatement d'une forme trop étroite, trop linéaire de la représentation. [Cet éclatement] s'est constitué sur un trop plein de sensations qu'aucune description ne pouvait satisfaire. À la différence d'un Modrian, d'un Kandinsky ou par la

¹² Sophia de Mello Breyner Andresen, “O real, a pintura e a poesia”, publicado no *Diário Popular*, em 7/8/1958, *apud* Federico Bertolazzi, “A ‘metamorfose do labirinto’: Sophia de Mello Breyner Andresen e Maria Helena Vieira da Silva”, *op. cit.*

suite d'un Poliakoff qui poursuivent une pure abstraction des sensations, Vieira da Silva oriente son abstraction vers une part de la réalité. Elle confronte au rythme pur des lignes et des couleurs le travail de la ressemblance tel que Alberto Giacometti le prônait, c'est à dire ce qui fait que *cela ressemble à quelqu'un ou à quelque chose*, [permettant] d'attendre cette intuition d'une profondeur derrière la représentation.¹³

É muito curiosa e interessante esta confluência em torno das ideias de ritmo e composição, salientadas na apreciação crítica de Dina Vierny, mas também apontadas por Sophia que, aliás, destaca o objetivo perseguido pela pintora: pintar “a matemática musical numa fuga”. Como se sabe, mais do que uma forma fixa e rígida, a fuga é um estilo compositivo que pressupõe esse trabalho harmónico contrapontístico que a caracteriza, mas cujo sucesso, como intui Sophia, está na harmonização das variações temáticas.

Diálogos re-criativos

Diferentes das apreciações crítico-ensaísticas, outras feições de relacionamento interartístico se revelam nos textos de Sophia.

Facilmente se reconhece haver um nível de conexão direta que é constituído quer pela citação de artistas ou de obras, quer pela alusão, quer ainda, pela écfrase. Neste último caso, trata-se, como é conhecido, do procedimento estilístico baseado numa descrição de obras de arte, com um grande visualismo, através do qual se dá a ver o objeto reconstruído,

¹³ Diana Vierny, “Préface”, in *Vieira da Silva*, Paris, Fondation Dina Vierny-Musée Maillol, 1999, p. 10.

o que é alcançado através da estratégia de uma pretensa (e/ou pretendida) similitude dos elementos da descrição relativamente à obra descrita (e/ou narrativizada), reconhecível na descrição, como explica W.J.T. Mitchell:

... the ekphrastic encounter in language is purely figurative. The image, the space of reference, projection, or formal patterning, cannot literally come into view. If it did, we would have left the genre of ekphrasis for concrete or shaped poetry, and the written signifiers would themselves take on iconic characteristics. This figurative requirement puts a special sort of pressure on the genre of ekphrasis, for it means that the textual other must remain completely alien; it can never be present, but must be conjured up as a potent absence or a fictive, figural present.¹⁴

De entre vários críticos, James Heffernan propôs a distinção entre *écfrase* nocional e *écfrase* atual, para distinguir a descrição visual de obras de arte, no primeiro caso, imaginadas, no segundo caso, obras realmente existentes; porém, esta dicotomia tem sido questionada, nomeadamente por Silke Horstkotte que afirma que ela “cai na cilada de apenas considerar a *écfrase* na sua relação com a verosimilhança e o realismo”.¹⁵

Na senda destas reflexões, entende-se que será mais produtivo falar, como aqui se propõe, de *écfrase múltipla* e

¹⁴ W. J. T. Mitchell, *Picture Theory*, The University of Chicago Press, 1994, p. 158.

¹⁵ Silke Horstkotte, “Ekphrasis as Genre, Ekphrasis as Metaphenomenology”, in Ronja Bodola and Guido Isekenmeier (Eds.) *Literary Visualities. Visual Descriptions, Readerly Visualisations, Textual Visibilities*, GmbH, Berlin/Boston, Walter de Gruyter, 2017, p. 130.

de *écfrase singular*, como os exemplos colhidos em Sophia nos permitem ver e ajudam a comprovar.

Assim, um exemplo de *écfrase singular* pode colher-se no conhecido poema “Antinoos de Delfos”¹⁶, publicado na obra *Dual*, de 1970:

Tua face taurina tua testa baixa
 Teus cabelos em anel que sacudias como crina
 Teu torso inchado de ar como uma vela
 Teu queixo redondo tua boca pesada
 (...)
 Tua unidade inteira com teu corpo
 Num silêncio de sol obstinado
 Agora são de pedra no museu de Delphos
 Onde montanhas te rodeiam como incenso
 Entre o austero Auriga e a arquitrave quebrada.¹⁷

Facilmente se percebe como o poema mostra um escultura específica de Antinoos, não só pelos aspetos descritivos referidos, como ainda pela explicitação do local onde a obra se encontra.

Diferentemente, no caso do poema “Maria Helena Vieira da Silva ou o Itinerário Inelutável” se pode observar uma *écfrase múltipla*, na medida em que o poema convoca vários quadros:

Minúcia é o labirinto muro por muro¹⁸
 Pedra contra pedra livro sobre livro

¹⁶ Cf. https://en.wikipedia.org/wiki/Statue_of_Antinous_%28Delphi%29

¹⁷ Sophia de Mello Breyner Andresen, *Antologia*, op.cit, p. 242.

¹⁸ Esta combinação de muros e caminho labiríntico talvez se possa encontrar, por exemplo, num quadro de 1953, sem título (cf. https://gulbenkian.pt/museu/en/works_cam/sem-titulo-144861/).

Rua após rua escada após escada¹⁹
 Se faz e se desfaz o labirinto
 Palácio é o labirinto e nele
 Se multiplicam as salas e cintilam
 Os quartos de Babel roucos e vermelhos
 (...)
 Encruzilhada é o labirinto e antro e gruta²⁰
 Biblioteca rede inventário colmeia²¹ –
 Itinerário é o labirinto
 Como o subir dum astro inelutável –
 (...)
 Exauridos pelo labirinto caminhamos.²²

Com efeito, desde o início do poema, há claramente uma referência ao tema do labirinto, recorrente em Vieira da Silva²³, mas, além dos quadros onde este tema é central também são convocados vários quadros com outro tema fundamental da pintora que é a cidade²⁴, numa referência interpolada com a

¹⁹ Ver, por exemplo, o quadro “Les degrés” (https://gulbenkian.pt/museu/en/works_cam/les-degres-147127/).

²⁰ Vieira da Silva dá o título de “Grottes” a uma litogravura de 1971 (cf. https://gulbenkian.pt/museu/works_cam/grottes-145090/).

²¹ Ver, por exemplo, o quadro “La voie de la sagesse”, exposto no Musée des Beaux-Arts de Tours (cf. <http://notesdemusees.blogspot.com/2008/03/tours.html>).

²² Este poema foi inicialmente publicado, em 1971, na obra intitulada *11 Poemas*, mas foi depois incluído em *Dual*, na edição de 1972 (p. 39). Cf. Virginia Béochat, “A paisagem «de quadrado em quadrado»: a pintura de Vieira da Silva na poesia de Sophia Andresen”, *op. cit.*, 2008.

²³ Cf. O tema do labirinto surge bem cedo na sua pintura, como se pode ver pelo quadro “Composição”, de 1936 (cf. https://gulbenkian.pt/museu/en/works_cam/composition-composicao-147125/).

²⁴ A recorrência deste tema comprova-se pelos múltiplos quadros com um título que o explicita de forma genérica, tais como, “Cidade cinzenta”,

do quadro “La bibliothèque”, de 1949²⁵ que é intensamente convocado no final.

Também podemos encontrar uma *écfrase múltiplice* no caso do poema “Para Arpad Szenes, uma vez que mostra que Sophia rememora vários quadros:

Pinta o quadro dentro do qual o quadro
 Se tece malha a malha como em tear a teia
 O outro quadro do quadro convocador convocado
 Pinta o bicho egípcio os dedos da palmeira²⁶
 (...)
 Move e situa o quarto o dia o quadro
 Assim a luz ao madruguar liberta
 E una se multiplica²⁷

“Cidade escura”, “Nocturne, ou ville dans la nuit”, ou, então, de forma específica, nomeando a cidade representada; mas, para além disso, é possível reconhecer este tema em muitos outros quadros que são apenas intitulados “Composição”, ou mesmo que não apresentam títulos.

²⁵ É provável que Sophia conhecesse esta célebre pintura a óleo que encontra-se atualmente no Centre Georges Pompidou (cf. <http://bibliotecanaareia.blogspot.com/2011/05/biblioteca-de-maria-helena-vieira-da.html>), ou qualquer um outro quadro com este tema e título, pois Vieira da Silva pintou vários, como aquele que se encontra na Fundação Calouste Gulbenkian de 1959 (cf. https://gulbenkian.pt/museu/en/works_cam/la-bibliotheque-145081/). Não seria possível que Sophia se referisse ao quadro “La bibliothèque en feu”, pois é um quadro de 1974.

²⁶ Sophia refere-se ao famoso quadro que Arpad Szenes pintou de Helena Vieira da Silva pintando um dos seus quadros, num processo de *mise en abyme*, “a dois”, o qual se encontra na Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva (cf. <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/museus-e-monumentos/rede-portuguesa/m/museu-da-fundacao-arpad-szenes-vieira-da-silva/>).

²⁷ Arpad Szenes pintou vários quadros em que a paisagem ganha uma feição abstrata, de “suprema depuração”, segundo a avaliação de José

(...)
 Oásis e palmar – distância justa
 Atenta invenção do que foi dado
 O pintor pinta no tempo respirado
 Reconhece o mundo como um rosto amado
 Pinta as longas extensões as longas lisas linhas
 O caminhar comprido da terra e suas crinas.²⁸

Há ainda uma outra distinção que os poemas de Sophia nos ajudam (ou mesmo, nos impelem) a estabelecer: a *écfrase livremente transformativa* e a *écfrase predominantemente emulativa* dos conteúdos descritos.

No poema “Para Arpad Szenes”, tal como no poema dedicado a Vieira da Silva, há uma interpretação livre e transformadora das características de cada um dos pintores. No caso da pintora, esta interpretação colhe-se, desde logo, na expressão “itinerário inelutável”, presente no título, que já é uma metáfora do caminho incansável da visionária artista plástica. No caso do poema dirigido ao pintor húngaro, encontramos a interpretação do sentido libertador da utilização da luz nos quadros de Arpad Szenes, assim como a percepção do movimento que as linhas dos quadros criam, originando um olhar que segue uma narrativa de leitura não centralizada, como explica Guy Weelen:

Na companhia de alguns predecessores, raros mas ilustres, Arpad tentou em diversas circunstâncias libertar-se da tradicional imposição do centro da composição. Em diferentes telas, muito cedo na sua obra (1933),

Sommer Ribeiro, como é visível, por exemplo, em “L’aube”, de 1964, ou em “Paysage”, de 1967 (cf. <http://fasvs.pt/exposicoes/image/534>).

²⁸ Sophia de Mello Breyner Andresen, *O nome das coisas*, Lisboa, Moraes Editores, 1977.

frequentemente a partir de 1960, procurou deslocá-lo, ornar os bordos da tela, ou mesmo apagá-lo. Utilizando as horizontais sobrepostas, conseguiu escamoteá-lo, multiplicando-o até o tornar bivalente²⁹.

Ao escolher formatos alongados verticais ou horizontais impôs ao olhar um desenvolvimento, um itinerário pouco utilizado antes dele³⁰. O olhar desliza, carregado, deriva viaja sobre a tela para descobrir uma imensidão.³¹

Visando muito mais a similitude, e, portanto, mais emulativo, se apresenta o poema “Os Biombos de Namban”³², cujos temas são a estranheza e o encontro. São salientados alguns aspetos estranhos para os portugueses, como as “Cerimónias medidas / Nipónicas finuras”, mas também as feições e os elementos que os japoneses mais estranham nos portugueses, principalmente as “Narigudas figuras” e os “Inchados calções”. Assim, a enumeração e o detalhe servem a descrição, que, por seu turno, compõem a *écfrase* com o intuito de tornar presente esse objeto requintado que se desdobra aos olhos de quem o vê.

²⁹ Esta ambivalência é visível, por exemplo, no quadro “Névé” de 1979-1980 (cf. <http://fasvs.pt/colecao/acercaimage/109>).

³⁰ Com efeito, sobretudo os quadros verticais convidam a leitura sintagmática, mas derivativa, na qual os olhos deslizam em busca do sentido da leitura, como se pode ver nos quadros verticais expostos na Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva (cf. <http://fasvs.pt/exposicoes/exposicoesimage/745>).

³¹ Guy Weelen “Arpad Szenes, o navegador”, in *Arpad Szenes: centenário de nascimento*; Rego, Ivonne Felman Cunha C. Rego (coord.), Lisboa, FCG / FASVS, 1997, p. 15.

³² Sophia de Mello Breyner Andresen, *Ilhas*, Lisboa, Texto Editora, pp. 54-55. (Ver <http://www.museudearteantiga.pt/colecoes/arte-da-expansao/biombos-namban>).

Algo de semelhante se poderá observar no “Poema inspirado nos painéis que Júlio Resende desenhou...”³³. Nele, Sophia salienta a pureza e a “plenitude do tempo” das “impetuosas velas” para sub-repticiamente introduzir a comparação com o tempo “obscuro” da ditadura, onde prevalece a “traição”. Esta preocupação de descrever emulando a obra é tanto mais relevante, neste poema em particular, quanto se sente um aumento da necessidade de mostrar como seriam grandiosos estes painéis, pois, como é sabido, eles não chegaram a ser concretizados. Na verdade, estes painéis foram planeados para integrar um monumento dedicado ao Infante D. Henrique, a realizar no promontório de Sagres, para cuja concretização o regime do Estado Novo tinha aberto um concurso, em 1954. A ele concorreram três artistas da Escola do Porto (com o apoio de engenheiros do LNEC), a saber, o arquiteto João Andresen, irmão de Sophia, o escultor Salvador Barata Foyo e o pintor Júlio Resende, com um projeto intitulado “Mar Novo”, sendo uma das quarenta e nove equipas participantes no concurso internacional³⁴. Porém, o Estado Novo não deu seguimento ao concurso que tinha lançado, pelo que nunca se chegou a concretizar este projeto vencedor, cujas peças e elementos (objeto de exposição aquando do centenário do nascimento do pintor) eram conhecidos por Sophia.

Não obstante estarmos perante uma éfrase predominantemente emulativa, este caso ilustra como esta polaridade (*transformadora/emulativa*) que aqui se propõe apenas pode ser pensada em termos gradativos e de predominância, pois o diálogo heurístico é inerente ao próprio processo efrástico.

³³ Sophia de Mello Breyner Andresen, *Antologia*, op. cit. pág. 157.

³⁴ Sérgio C. Andrade, “Um «mar novo» nunca navegado”, in *Ípsilon. O Público*, 2-12-2017.

À laia de Coda

Se a interpretação está presente na éfrase de modo mais ou menos explícito, há outras situações na poesia de Sophia que apontam para um jogo interpretativo ainda mais extenso e complexo, no qual a relação intermedial pressupõe um diálogo interior que atinge a própria criatividade.

A corroborar esta ideia vem a constatação de que, na arte contemporânea, a verosimilhança deslizou para uma espécie de interioridade do próprio processo perspectivístico e criativo, como explica Emily Bilman:

In modern art's evolution towards abstraction, the principle of verisimilitude is not totally neglected but the focus is shifted from the precise rendering of external reality in the rendering of the artist's inner reality. This tendency to translate the artist's depth mind into a work of art creates an aesthetic reality in its own right, centered in itself comparable to the very objects which, in (...) neo-classical art, paintings tried to imitate.

The paradox implicit in the development of modern art towards abstraction is that, non-figurative painting and modern and postmodern poetry, more often || turn to abstract, intangible or subjective reality || to acquire an objectal status. Modern poetry, sung like opera, is, thus, close to music than to spoke poetry. The more the art work takes an abstract figuration, the more its subjects matter became intangible and the it returns upon itself as an object.³⁵

³⁵ Emily Bilman, *Modern Ekphrasis*, Bern/New York, Peter Lang, 2013, pp. 36-37.

Neste sentido, outro nível de diálogo intermedial que os poemas de Sophia nos ensinam é o da *inspiração sugestionada*. É este o processo acionado na série poemática do *Cristo Cigano*³⁶, de 1961, pois neste conjunto de poesias Sophia dialoga com a obra escultórica de Francisco Ruiz Gijón, intitulada *Cristo de la Expiración*,³⁷ de 1682, conhecido como *El Cristo Cachorro*, ou mesmo apenas *El Cachorro*. Com efeito, a poetisa não se inspira exclusivamente na escultura, mas também na(s) lenda(s) que circulam em torno da criação da obra.

Outra feição que toma este nível do diálogo intermedial será o aqui se denomina por *écfrase participativa*, observável, por exemplo, na convergência estética expressa no texto “Landgrave”³⁸:

Lugar de convocação como um poema muito antigo.
Lugar de aparição. Diálogo do visual e da visão. (...)
Um rebrilhar de teatro. Multiplicando a luz imaginária da noite. (...)
As paredes, o chão, o tecto avançam para o fundo. Mas no fundo outro espaço desponta. (...)

³⁶ Sophia de Mello Breyner Andresen, *Cristo Cigano*, apud Sophia de Mello Breyner Andresen, *Antologia*, op. cit., p. 169. Um processo ainda mais distante e alheado do objeto que lhe dá origem é visível no poema do final da *Arte Poética IV*, que, segundo Sophia, teve inspiração aquando da escrita do artigo crítico sobre Vieira da Silva para o Jornal: “Aqui me sentei quieta / Com as mãos sobre os joelhos / Quieta muda secreta / Passiva como os espelhos. // Musa ensina-me o canto / Imanente e latente / Eu quero ouvir devagar / O teu súbito falar / Que me foge de repente. Cf. Maria Andresen de Sousa Tavares, *Sophia de Mello Breyner Andresen no seu Tempo. Momentos e Documentos*.

³⁷ Cf. https://es.wikipedia.org/wiki/Francisco_Ruiz_Gijón.

³⁸ Sophia refere-se ao quadro de Vieira da Silva “Landgrave”, datado de 1966 – cf. https://gulbenkian.pt/museu/works_cam/landgrave-147114/.

O mundo é «re-presentado», tornado mais uma vez presente. (...).

É o rigor da música que estrutura a ordem das formas, as variações, o retomar dos temas, o contraponto da repetição.

Reconhecemos o tão atento olhar. (...). O olhar que busca o aparecer do mundo, o surgir do mundo, o emergir do visível e da visão. Reconhecemos a viagem, a longa navegação, a memória acumulada. A atenção da Sibila, da bússola, do sismógrafo, da antena.³⁹

Em clave de prosa poética, claramente Sophia identifica neste texto o diálogo de que Vieira da Silva estabelece com a música e o com o teatro, mais especificamente, com a ópera, no quadro intitulado “Landgrave”, de 1966. Sophia sugere a viagem criativa que Vieira da Silva faz ao transformar uma recordação musical em ritmos pictóricos e formas visíveis. É possível que Vieira da Silva tenha visto, em Paris, uma célebre representação do *Tannhäuser*, criada em 1963, para celebrar os 150 do nascimento de Wagner⁴⁰. Neste espetáculo, a soprano Régine Crespin, desempenhava o papel da Princesa Elisabeth, sobrinha de Hermann, o senhor do Landegraviato de Thuringia, em inglês, Landgrave of Thuringia, designação também utilizada em francês para indicar o título das personagens recriadas por Wagner. Outra hipótese surge quando se considera o facto de esta cantora lírica ter integrado, de

³⁹ Sophia de Mello Breyner Andresen, *Ilhas*, op. cit., p. 90.

⁴⁰ Esta representação da ópera *Tannhäuser*, de Richard Wagner decorreu no Théâtre National de l’Opéra de Paris, sendo dirigida por Jean Le Poulain, coreografada por Michel Descombey e conduzida pelo maestro André Cluytens. É famoso o guarda roupa desta representação da responsabilidade de Leonor Fini. (Cf. <https://www.francemusique.fr/emissions/portraits-de-famille/mes-reines-wagneriennes-72843>).

1962 a 1981, o elenco da *Metropolitan Opera* em Nova York, onde representou esse mesmo papel, assim como na Ópera de San Francisco, em 1966 — o que mostra como o espetáculo continuava em cena. Ora, foi precisamente em 1966 que Vieira da Silva esteve em Nova York a preparar a sua exposição na Knoedler Gallery⁴¹, pelo que também há a probabilidade de a pintora ter visto o espetáculo de onde colheu inspiração para o seu quadro em Nova York.

No remate do texto escrito por Sophia, a metáfora do artista “sismógrafo” exibe a ideia do registo proveniente da vibrátil sensibilidade, corroborada pela metáfora da “bússola”, que transporta o matiz de poder orientar. E indo mais além, apresenta como desfecho a sua simpatia e sintonia com a pintora, sobretudo quando aplica a ambas a metáfora da antena, com a qual Sophia alcança o tom certo para dizer a “partilha do sensível”⁴² capaz de unir as duas artistas e que faz delas, pela suas intuições, autênticas Sibilas — para nossa sorte.

Bibliografia

ANDRADE, Sérgio C., “Um «mar novo» nunca navegado”, in *Ípsilon. O Público*, 2 de Dezembro de 2017, (acesso em 15-11-2019; disponível em <https://www.publico.pt/2017/12/02/culturaipsilon/noticia/um-mar-novo-nunca-navegado-1794497>).

⁴¹ Cf. Dina Vierny, “Préface”, *op. cit.*, p. 167.

⁴² Esta célebre expressão, lançada pelo filósofo Jacques Rancière, sustenta a implicação política da arte na medida em que a arte dá forma à comunidade, mas sobretudo implica o mundo sensível partilhado enquanto bem comum partilhado. Cf. Jacques Rancière, *A partilha do sensível*, São Paulo, EXO experimental org. / Ed. 34, 2005, p. 7.

- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner, *Antologia*, Lisboa, Círculo de Poesia - Moraes Editores, 1975.
- _____, *Dual*, Lisboa: Moraes Editores, 1972.
- _____, *O nome das coisas*, Lisboa, Moraes Editores, 1977.
- _____, *Ilhas*, Lisboa, Texto Editora, 1989.
- BÉOCHAT, Virgínia, “A paisagem «de quadrado em quadrado»: a pintura de Vieira da Silva na poesia de Sophia Andresen”, *XI Congresso Internacional da ABRALIC Tessituras, Interações, Convergências*, 2008 (acesso em 15-11-2019; disponível em http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simpósios/pdf/039/VIRGINIA_BOECHAT.pdf).
- BERTOLAZZI, Federico, “A ‘metamorfose do labirinto’: Sophia de Mello Breyner Andresen e Maria Helena Vieira da Silva”, conferência apresentada no Museu Nacional de Arte Contemporânea, a 24 de Outubro de 2019. (No prelo.)
- BERTOLAZZI, Federico, *Almadilha*, Lisboa, Documenta, 2019.
- BILMAN, Emily, *Modern Ekphrasis*, Bern/New York, Peter Lang, 2013.
- CABRAL, Isabel Matos Dias Caldeira e ALMEIDA, Inês Barahona de Almeida “Telas e teias. Vieira tecedeira e a poesia de Sophia”, in FERREIRA, Maria Luísa Ribeiro (org.) *Colóquio As Teias que as Mulheres Tecem*, Lisboa, Colibri, 2003, pp. 39-72.
- CASAGRANDE, Gino, “Synesthesia and Dante – A Synaesthetic Approach to *Purgatorio X*”, in *Lectura Dantis Newberryana*, Vol. II, Evanston: Northwestern University Press, 1990, pp. 21-57. Publicação online: 5 de Julho de 2004 (acesso em 15-11-2019; disponível em <https://www.gicas.net/purg.html>).
- HEFFERNAN, James, “Ekphrasis and Representation.” *New Literary History* 22 (1991): 297–316.
- HORSTKOTTE, Silke, “Ekphrasis as Genre, Ekphrasis as Metaphenomenology”, in Ronja Bodola and Guido Isekenmeier (Eds.) *Literary Visualities. Visual Descriptions, Readerly Visualisations, Textual Visibilities*, GmbH, Berlin/Boston, Walter de Gruyter, 2017.
- KRIEGER, Murray, *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 1992.

- MITCHELL, W. J. T., *Picture Theory*, The University of Chicago Press, 1994.
- RANCIÈRE, Jacques, *A partilha do sensível*, São Paulo, EXO experimental org. / Ed. 34, 2005.
- RIBEIRO, José Sommer, “Helena e Arpad” in *Arpad Szenes – Vieira da Silva*, São Mamede do Coronado, Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva, 1999.
- TAVARES, Maria Andresen de Sousa, *Sophia de Mello Breyner Andresen no seu Tempo. Momentos e Documentos*, Sítio da Biblioteca Nacional de Portugal dedicado a Sophia (acesso em 15-11-2019; disponível em <http://purl.pt/19841/1/index.html>).
- _____, *Vieira da Silva*, Paris, Fondation Dina Vierny-Musée Maillol, 1999.
- VIERNY, Dina “Préface”, in *Vieira da Silva*, Paris, Fondation Dina Vierny-Musée Maillol, 1999.
- WEELLEN, Guy, “Arpad Szenes, o navegador”, in *Arpad Szenes: centenário de nascimento*; REGO, Ivonne Felman Cunha C. (coord.), Lisboa, FCG / FASVS, 1997.

Atentas antenas: Sophia e Vieira da Silva¹

Paulo Alexandre Pereira
Universidade de Aveiro

Resumo

As trajetórias criativas de Sophia e Vieira da Silva foram pontuadas de cumplicidades afetivas, causas políticas comuns e confluências estéticas. A partir das reflexões que, a propósito dos respetivos ofícios criativos, enunciaram, bem como dos olhares cruzados que ambas frequentemente lançaram sobre a poesia ou a pintura da outra, torna-se possível deduzir os fundamentos de uma mesma *poiesis*, assente na intuição clarividente, no espanto primordial e no rigor oficial. Os poemas efrásticos que Sophia expressamente compõe a partir da obra de Vieira da Silva, em particular, participes de um regime discursivo híbrido entre crítica da arte e deriva metapoética, não deixam dúvidas sobre o sonho que tanto poeta como pintora – “atentas antenas” ambas – desde sempre compartilharam: o de construir “uma cidade humana que fosse/ Fiel à perfeição do universo”.

Palavras-chave: Sophia de Mello Breyner Andresen; Maria Helena Vieira da Silva; poesia e pintura; éfrase.

¹ À Dr.^a Sandra Santos, responsável pela gestão da coleção e arquivo da Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, é devido um agradecimento, por generosamente me ter auxiliado a esclarecer dúvidas pontuais e enviado sugestões bibliográficas que, em muito, enriqueceram o presente trabalho.