

“Atenta como uma antena”: a invocação à Musa e a poética da escuta de Sophia*Maria Silva Prado Lessa*¹

RESUMO: “Arte poética II” de Sophia de Mello Breyner Andresen, como os demais textos da sequência homônima, apresenta uma teoria e uma interpretação da poesia que revelam sobretudo uma visão de mundo. Tratando-a não apenas como objeto sobre o qual tece suas considerações, Sophia transforma a poesia em um sujeito de exigências e pedidos lhe dirigidos, afirmando que “é da obstinação sem tréguas que a poesia exige que nasce o ‘obstinado rigor’ do poema”. Entre as demandas, sobressai o de que esteja voltada para o “universo” e, em formulação que se torna uma espécie de mote de sua produção, que “viva atenta como uma antena”. A ideia de que o poeta deve estar atento perpassará, assim, sua obra poética. A escuta emerge não apenas como uma “vibração com o exterior”, mas como algo que se dá antes por um ímpeto ou desejo de escutar. Como condição fundamental para a escrita, tal desejo tomará forma, em alguns poemas, em termos de um pedido, de uma prece ou, mais especificamente, de uma invocação a uma Musa. Apresenta-se, assim, um momento anterior à escuta e emerge, no rol das três ações andresenianas – escutar, nomear e fazer paisagens, como aponta Silvina Rodrigues Lopes –, uma quarta: invocar – isto é, pedir para escutar. Dedicamo-nos, portanto, a investigar as relações entre escuta e invocação que se apresentam num poema como “Musa”, de *Livro Sexto* (1962).

PALAVRAS-CHAVE: Sophia de Mello Breyner Andresen. Inspiração. Invocação. Escuta.

ATTENTIVE AS AN ANTENNA: INVOCATION TO THE MUSE AND SOPHIA'S LISTENING POETICS

ABSTRACT: Sophia de Mello Breyner Andresen's “Poetic Art II”, like the other texts of the homonymous sequence, presents a theory and an interpretation of poetry that reveals, specially, a worldview. Speaking of poetry not only as an object on which to weave her considerations, Sophia transforms it into a subject of demands and requests directed to her, stating that “it is from the unrelenting obstinacy that poetry demands that the 'obstinate rigor' of the poem is born”. Two of the most important demands amongst those mentioned is the imperative of facing the “universe”, and being “attentive as an antenna” - a formulation that becomes a kind of motto of Sophia's thinking. The idea that the poet must be attentive thus permeates her poetic work. The act of listening emerges not only as a “vibration with the outside”, but rather as something that comes from an urge or a desire to listen. As a fundamental condition for writing, this urge will take shape in some poems in terms of a request, a prayer, or, more specifically, an invocation to a Muse. Thus, we are presented to a moment before the listening act, and so emerges, in the list of the three Andresenian actions - listening, naming and making landscapes, as Silvina Rodrigues Lopes points out -, a fourth: invoking - that is, asking to listen. In this text, we investigate the relations between listening and invocation that appear in a poem like “Musa”, of *Livro sexto* (1962).

KEYWORDS: Sophia de Mello Breyner Andresen. Inspiration. Invoking. Listening.

Sobre uma poética da escuta**1**

Publicado pela primeira vez na revista Távola Redonda, em janeiro de 1963, “Arte poética II” de Sophia de Mello Breyner Andresen, como os demais textos da sequência

¹ Mestra em Letras Vernáculas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, atualmente, desenvolve tese de doutoramento sobre Mário Cesariny, na mesma instituição. É a organizadora da antologia dedicada a esse autor a ser lançada pela Bazar do Tempo, no âmbito da Coleção Atlântica.

homônima, apresenta uma teoria e uma interpretação da poesia que revelam sobretudo uma visão de mundo. Tratando-a não apenas como objeto sobre o qual tece suas considerações, Sophia transforma a poesia em sujeito que lhe dirige pedidos e exigências, e, afirma ser “da obstinação sem tréguas que a poesia **exige** que nasce o ‘obstinado rigor’ do poema” (ANDRESEN, 2010, p. 839, grifo nosso). As demandas vão além do campo do trabalho de escrita e recaem no modo de vida que deve ser adotado, uma vez que a poesia é concebida como “uma arte do ser”, como a aliança e a “convivência com as coisas” e como o “encontro com as vozes e as imagens”(ANDRESEN, 2010, p. 839). Assim, pede-lhe que esteja voltada para o “universo” e, em formulação que se torna uma espécie de mote de sua produção, que “viva atenta como uma antena” (ANDRESEN, 2010, p. 839).

Perpassando sua obra poética, a ideia de que o poeta deve estar atento é detidamente abordada em “Arte poética IV”, de *Dual* (1972). Remontando aos seus primeiros contatos com a poesia na infância, a autora afirma que, antes de saber ler, já havia sido ensinada a decorar poemas. Por esse motivo,

[p]ensava que os poemas não eram escritos por ninguém, que existiam em si mesmos, por si mesmos, que eram como que um elemento do natural, que estavam suspensos, imanes. E que bastaria estar muito quieta, calada e atenta para os ouvir.

Desse encontro inicial ficou em mim a noção de que fazer versos é estar atento e de que o poeta é um escutador. (ANDRESEN, 2010, p. 844).

Se, em “Arte poética II”, a poesia é apresentada como algo que demanda um modo de vida atento ao “universo”, e o poema, como aquilo que se define pelo “poder poético de estabelecer uma aliança”, em “Arte poética IV”, chama atenção o fato de que a mesma forma de aliança é possibilitada por uma escuta que se instaura a partir do silêncio da poeta.

A defesa de que os poemas são algo já pronto que se pode ouvir por meio da atenção de antena e do seu silêncio provocaria um deslocamento da posição autoral, uma vez que a diminuição da potência sonora da poeta teria como consequência a emergência de uma voz alheia. Sophia indaga

[c]omo, onde e por quem é feito esse poema que acontece, que aparece como já feito? A esse “como, onde e por quem” os antigos chamavam Musa. É possível dar-lhe outros nomes e alguns lhe chamarão o subconsciente, um subconsciente acumulado, enrolado sobre si próprio [...]. Por mim, é-me difícil nomear aquilo que não distingo bem. É-me difícil, talvez impossível, distinguir se o poema é feito por mim, em zonas sonâmbulas de mim, ou se é feito em mim por aquilo que em mim se inscreve. (ANDRESEN, 2010, p. 844-845).

Na passagem acima, nota-se como Sophia dá destaque à ideia de que o poema se origina em um lugar desconhecido e inominável, apesar de fazer oscilar sua procedência entre dois

polos, um exterior, no qual se encontra o que “os antigos chamavam Musa”, um interior, naquilo que define como o “subconsciente” ou as “zonas sonâmbulas” de si. O primeiro polo supõe uma religação com a crença grega de que os poetas eram tocados pelo divino, falando inspirados por Musas, o que parece condizente com a relação que a autora estabelece com a Grécia Antiga ao longo de toda sua produção, apesar da excessiva despersonalização que tal concepção pressuporia. O segundo polo, por sua vez, se sustenta na vivência pessoal adormecida, desfazendo a aliança com o divino e apresentando uma solução por demais psicologizante da origem da voz poética, o que pareceria fora de lugar na obra andreseniana. Ao optar por uma indefinição da origem, indicando dois polos diametralmente opostos como indistinguíveis, a um tempo Musas e subconsciente, Sophia propõe também uma dinâmica de atravessamento entre o espaço compartilhado e externo – próprio da Cidade e da coletividade – e a vivência particular – própria da casa e da infância – que muitas vezes se dará nos poemas.

2

Em “Escutar, nomear, fazer paisagens”, Silvina Rodrigues Lopes toma a escuta como uma ação que se opõe à ideia de recepção passiva, apontando que “o poeta não é o puro lugar de passagem de algo que foi destinado [...]. E escutar não é tanto ouvir, apreender sonoridades e sentidos, mas é essencialmente vibrar com o exterior” (LOPES, 2003, p. 57). Como uma das “três operações fundamentais da poesia de Sophia” (LOPES, 2003, p. 56) que dão título ao texto de Lopes, a escuta é descrita, ainda, como um trabalho de “atenção tensa” para que o poema possa se dizer inteiramente, sem interrupções. Assim, expressões do campo semântico da audição e do som estão frequentemente atreladas às ideias de esforço e disciplina, por vezes empregadas no modo imperativo e direcionadas a um interlocutor, de forma a apontar a insistência da necessidade de escuta.

Num livro como *Coral* (1950), por exemplo, tal abordagem se faz presente em diversos poemas. Em três deles, dois em sequência, a palavra inicial é o verbo “ouvir” no modo imperativo, reiterando a centralidade da escuta na poética de Sophia. No primeiro, lê-se:

Ouve:
Como tudo é tranquilo e dorme liso;
(ANDRESEN, 2010, p. 199)

No segundo, intitulado “A fonte”,

Ouve a fonte translúcida da quinta
Cercada de varandas onde a ausência
De alguém eterna mora e se debruça.
(ANDRESEN, 2010, p. 200)

Algumas páginas à frente, em “Os pássaros”,

Ouve que estranhos pássaros de noite
Tenho defronte da janela:
Pássaros de gritos sobreagudos e selvagens
O peito cor de aurora, o bico roxo.
(ANDRESEN, 2010, p. 213)

Já em estrofe do poema “As mortas”, o modo de estar atento é articulado ao “ouvir” que, por sua vez, mescla “as palavras nunca ouvidas” ao “rumor familiar / do vento”:

Atentamente como se voltassem
Para ouvir as palavras nunca ouvidas
Encostam-se ao rumor familiar
Do vento nas janelas e nas chuvas.
(ANDRESEN, 2010, p. 197)

O esforço aplicado para que se escute se manifesta também em “As minhas mãos mantêm as estrelas”, no qual o emprego de uma força concreta pressuposta nos verbos “manter”, “segurar”, “arrancar” e “sustentar” é transposto a elementos ora excessivamente inapreensíveis em sua magnitude, como “estrelas” e “mar”, ora demasiadamente abstratos, entre os quais estão “a minha alma” e os pertencentes ao universo sonoro, como “melodia” e “ritmo”, aos quais se poderia acrescentar a expressão que ecoa – “mar do mar”:

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.
(ANDRESEN, 2010, p. 176)

Arelada a uma “obstinação sem tréguas” (ANDRESEN, 2010, p. 839), portanto, é possível dizer que a escuta emerge não apenas como uma “vibração com o exterior”, mas como algo que se dá antes por um ímpeto ou desejo de escuta. Dessa maneira, apesar da indefinição a respeito de quem faz o poema que é preciso escutar, a poeta sublinha a existência de uma disciplina da atenção para que o “poema se diga por si”, como deseja. Para que escute o poema, é preciso adotar um modo de estar disposta à ressonância, pois, como afirma, “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” (ANDRESEN, 2010, p. 845).

Como condição fundamental para a escrita, o desejo de escuta tomará forma, em alguns poemas, em termos de um pedido, de uma prece, ou, mais especificamente, de uma invocação. Apresenta-se, assim, um momento anterior à primeira das operações definidas por Silvina Rodrigues Lopes e emerge, no rol das três ações andresenianas, uma quarta: invocar – isto é, pedir para escutar.

Para uma poética da invocação

1

Ao intitular seu sétimo livro como “*Livro sexto*” (1962), Sophia parece definir mais nitidamente o projeto poético que vinha elaborando desde sua estreia, com *Poesia*, de 1944. Como aponta Gustavo Rubim, em “Para que as coisas se vejam”, nomear a publicação dessa maneira “equivale a uma correção, arredando para lugar à parte *O Cristo Cigano* [1961] e, sobretudo, marcando que ‘livro’ é palavra especial nesta ideia de poesia” (RUBIM, 2014, p. 11), pois, continua, “[d]esignando o livro como livro, Sophia privilegiava o evidente, punha a relação com a evidência no centro da atenção poética” (RUBIM, 2014, p. 11). Assim, por um lado, a separação do livro anterior em relação às primeiras publicações de poesia aponta a existência de um “mundo” coeso dentro do qual *O Cristo Cigano* parecia não se encaixar, já que, como afirma em carta a Jorge de Sena a respeito da obra, “[é] diferente das minhas outras coisas. O mundo de *Poesia*, do *Dia do Mar*, do *Coral* morreu e o mundo do *Mar Novo* foi ultrapassado” (ANDRESEN; SENA, 2010, p. 34). Por outro lado, chamar um livro de “livro” contribui para certa “concretude” que está latente no efeito de evidência poética de Sophia que, como aponta Manuel Gusmão, “é aquilo que, no limite de sua intensidade ou vibração, interdita ou torna inútil a descrição” (GUSMÃO, 2010, p. 270), sendo também “a maneira como indissociavelmente a linguagem dá a ver sendo ela própria já imagem” (GUSMÃO, 2010, p. 278). Ademais, a expressão do título, composta pelo substantivo “livro” seguido da numeração ordinal que o adjetiva, parece ecoar, também, algumas obras da Antiguidade que, frequentemente, eram divididas em “livros” sequenciais, como ocorre, por exemplo, na *Iliada*, na *Odisseia* e na *Eneida*², bem como na *República* de Platão.

A estreita relação que estabelece com a cultura e o pensamento clássicos é referida, por Carlos Mendes de Sousa, como uma reinvenção de Sophia:

[a]o falar do primeiro encontro com a Grécia, quando descobriu Homero, a poeta afirma: “a Grécia é um mundo que sempre criou em mim uma certa voracidade”. Desde muito cedo a Grécia começa por ser vivida no mesmo plano das coisas comungadas e assimiladas, lugar fundador no modo de encarar a poesia. Ainda que em Sophia exista uma reinvenção do mundo grego, é preciso literalmente pisar esse chão e mergulhar nesse mar para reafirmar essa mesma reinvenção num plano de maior aprofundamento amplificador. (SOUSA, 2010, p. 135-136).

Essa relação parece emergir, em *Livro sexto*, transposta para o cenário algarvio a cujas praias, grutas e falésias faz constantes referências, como em “Algarve”, “Gruta do Leão” e “A conquista de Cacela”, todos poemas da primeira seção, “As coisas”. Em meio às referências ao verão no Algarve, “Musa” parece concretizar a aliança entre os universos da Grécia Antiga e o

² Nas edições mais recentes em Língua Portuguesa, o termo “livro” foi substituído por “canto” na divisão das seções destas obras.

seu tempo presente, sugerindo que a influência grega sobre Sophia é convertida num modo de estar e de ver o mundo.

Musa

Musa ensina-me o canto
Venerável e antigo
O canto para todos
Por todos entendido

Musa ensina-me o canto
O justo irmão das coisas
Incendiador da noite
E na tarde secreto

Musa ensina-me o canto
Em que eu mesma regresso
Sem demora e sem pressa
Tornada planta ou pedra

Ou tornada parede
Da casa primitiva
Ou tornada o murmúrio
Do mar que a cercava

(Eu me lembro do chão
De madeira lavada
E do seu perfume
Que me atravessava)

Musa ensina-me o canto
Onde o mar respira
Coberto de brilhos
Musa ensina-me o canto
Da janela quadrada
E do quarto branco

Que eu possa dizer como
A tarde ali tocava
Na mesa e na porta
No espelho e no copo
E como os rodeava

Pois o tempo me corta
O tempo me divide
O tempo me atravessa
E me separa viva
Do chão e da parede
Da casa primitiva

Musa ensina-me o canto
Venerável e antigo
Para prender o brilho
Dessa manhã polida
Que poisava na duna
Docemente os seus dedos

E caíava as paredes
Da casa limpa e branca

Musa ensina-me o canto
Que me corta a garganta
(ANDRESEN, 2010, p. 390-391)

O poema acima apresenta uma estrutura invocativa que se condensa em refrão, repetido sete vezes: “Musa ensina-me o canto”. Os seus 47 hexassílabos assinalam, assim, certo desejo de inscrição dentro de uma tradição da poesia grega oral em cujo ritual a invocação às Musas é parte obrigatória, representando uma espécie de reza prévia ao canto. O rito poético de invocação, assim, estabelece uma dinâmica entre vozes, alternando os responsáveis por falar e por escutar: a poeta fala, à espera de que a Musa escute o seu pedido de ensinamento do canto. Em seguida, falaria a Musa para que a poeta escute e para que cante. Gustavo Rubim aponta que “Musa” é representativo do “mito que organiza *Livro sexto*”, o “[m]ito de uma poesia que fosse de tal modo o ‘nome das coisas’ que a própria voz que nela fala não fosse senão a passagem anónima para as coisas em si” (RUBIM, 2014, p. 16-17). Rubim parece aproximar o objetivo da invocação de Sophia à concepção grega de canto inspirado, no qual o poeta é percebido como um ser a um tempo possuído pela Musa e despossuído de si, alheio àquilo que lhe sucede.

Em “Invocation to the Muses”, Penelope Murray aponta que a inspiração é uma experiência poética descrita em diversos tempos e culturas de maneiras variadas. Sua “característica essencial é a percepção de que a poesia vem de uma fonte distinta da consciência [...]. O que varia é mais a interpretação dessas experiências do que as experiências em si” (MURRAY, 1983, p. 3, tradução nossa)³. As Musas são, assim, a forma como os gregos da Antiguidade, especificamente, descrevem a origem da inspiração. Tanto Hesíodo quanto Píndaro eram vistos (e se viam) como seres escolhidos pelos deuses, para os quais as Musas emergiram inicialmente sem que tivessem sido especialmente chamadas. Em sua *Teogonia*, Hesíodo afirma ter sido convocado pelas Musas enquanto pastoreava ovelhas, dizendo que

[...] inspiraram-me um canto
divino para que eu glorie o futuro e o passado,
impeliram-me a hinear o ser dos venturosos sempre vivos
e a elas primeiro e por último sempre cantar. (*Teogonia*, 31-34).

No *Ion*, diálogo de Platão imprescindível para a compreensão de seu pensamento a respeito da poesia e da relação entre as Musas e os poetas, Sócrates defende que estes são meros elos de ferro ligados sequencial e magneticamente a uma Musa que os inspira. Assim, ao

³No original: “An essential feature of it is the feeling that poetry comes from some source other than the conscious mind [...]. What varies is the interpretation of such experiences rather than the experiences themselves”.

interpelar Ion, rapsodo premiado que acaba de chegar de uma competição em Epidauru – local curiosamente pertencente ao *topos* poético andreseniano⁴ – o filósofo afirma que o poeta parte de uma condição de não-saber para ser atravessado pelo sopro divino das Musas, as quais detêm o conhecimento não apenas do tema a ser cantado, mas também da forma rítmica e da beleza do canto. Defende, assim, que “não é por arte que os poetas compõem e dizem belas coisas sobre os seus temas” e sim pelo “poder divino” inspirado pelas Musas (PLATO, 1986, p. 14, tradução nossa)⁵.

Como uma invocação à Musa grega, seria de se esperar que o poema de Sophia representasse o desejo de escuta e a transição para um momento de silenciamento da voz da poeta para a emergência de um outro canto. No entanto, se, por um lado, a invocação representa um momento anterior à inspiração e à escuta poética – que levariam, conseqüentemente, à amplificação de uma corrente poética imanente –, por outro, a expressiva melodia do poema poderia apontar que ele é, já, resultado de um trabalho rigoroso de escuta. Nesse sentido, interessa observar o quanto “Musa” se caracteriza como um poema de intensa carga musical.

Um de seus efeitos sonoros mais marcantes é o tom solene e pausado, provocado pela presença rara de enjambements, bem como pela prosódia quase regular com que é construído, sendo sílabas fortes, frequentemente, as de número 2 ou 3 e, evidentemente, as de número 6. Para além do tom, são muitas as assonâncias vocálicas e consonantais que constroem uma sonoridade que suscita, no leitor, a produção de memória auditiva antes mesmo que tenha lido o poema até o fim, ou, ainda, aquilo a que Rosa Maria Martelo (2013, p. 42) chamou de uma sensação de desfasamento entre o som e as palavras, isto é, de que o som do poema está adiantado, efeito provocado pelas “muito audíveis recorrências silábicas constitutivas do verso” e pela sua “articulação nítida”.

Nas estrofes destacadas abaixo, estão identificadas com cores distintas algumas ressonâncias que o perpassam. Para além das anáforas nos versos 12, 13 e 15 de “(ou) tornada”, percebe-se como a passagem é feita como uma costura entre sons, permeada de aliteraões, especialmente nas consoantes [m], /S/⁶, [t], [p] e /R/⁷:

Musa **ens**ina-me o **c**anto
Em **q**ue eu **mes**ma **r**egresso

⁴ Nomeado no título dos poemas “Epidauru”, de *Geografia* (1967), e “Epidauru 62”, de *Ilhas* (1989), e presente em “Arte poética V”, publicada também em *Ilhas*.

⁵ No original: “It is not by art that poets compose and say many beautiful things about their subjects [...] but by divine apportionment”. (*Ion*, 534d-534e).

⁶ Foram considerados os fonemas vozeado e desvozeado: /z/ e /s/.

⁷ Todos os “r” podem ser vibrantes (ou tap) coronais – sem distinguir, portanto, o “r” de “demora” daquele de “mar” ou do “r” inicial de “regresso”. A partir de gravações da voz de Sophia, é possível perceber como ela realizava assim essa consoante.

Sem demora e sem pressa
Tornada planta ou pedra

Ou tornada parede
Da casa primitiva
Ou tornada o murmúrio
Do mar que a cercava

A partir do refrão, estabelece-se, também, uma sonoridade que marcará os versos que o seguem. Assim, a consoante [m], que representa parte fundamental do título do poema, estará presente em todos os versos destacados, menos nos de número 12 e 13 (“Tornada planta ou pedra // Ou tornada parede”). Tal mecanismo tem como consequência a evocação da palavra “*musa*” repetidamente – especialmente em “*murmúrio*” que reproduz duplamente sua primeira sílaba.

Sophia parece propor, com a sonoridade da invocação da Musa, que também ela é dotada de um saber. Percebe-se, assim, uma concepção própria de invocação e de inspiração que a distancia do “anonimato” resultante da possessão pela Musa na poesia grega antiga. Primeiramente, conforme lido nas artes poéticas, a poeta não é apenas aquela que é acometida repentinamente pelo canto das Musas, mas quem se entrega a uma rigorosa “forma de ser, estar e viver” em escuta. Arelado a isso, percebe-se como a inspiração é tomada como resultado de um trabalho de invocação que é, ele já, um canto melodioso e insistente, como se percebe nas sete repetições do refrão. “Musa” é, portanto, um poema não tanto “inspirado”, mas um canto em que um saber – o domínio da invocação – é empregado na esperança do aprendizado de um canto que seja “o justo irmão das coisas”. Dessa maneira, a invocação emerge como aquilo que propicia uma passagem do trabalho de escrita “sem inspiração” para a escuta poética que persegue.

Em “O nome poesia”, Fernando Cabral Martins descreve o encontro do divino com o trabalho como um paradoxo que Sophia integra em sua poética. Após comentar o poema “Liberdade”, de *O nome das coisas* (1977), afirma que “[e]sta ideia de uma dádiva dos deuses que coincide com o trabalho do texto é como uma síntese de todas as poéticas. Sophia integra o paradoxo no cerne de seu entendimento” (MARTINS, 2015, p. 11-12). A integração entre a “dádiva dos deuses” e o “trabalho do texto” pode ser pensada, porém, não em termos paradoxais, mas como mais uma das dualidades da poética andreseniana: entre o universal e o particular, o tempo antigo e o presente, a Musa grega da memória da coletividade e a rememoração particular “Da janela quadrada / E do quarto branco”, o brilho do mar e o interior da casa, todos presentes em “Musa”. Retomando a afirmação de Rubim, percebe-se como a “passagem anônima para as coisas em si”, que descreve como sendo o objetivo da

invocação, só pode existir na condição daquilo que, coloquialmente, chama-se mito – eterno horizonte inalcançável, posto que é desde um modo muito particular de se estar no mundo que se faz a aliança com as coisas.

2

Como um poema de invocação, “Musa” apresenta uma voz poética que se identifica como a da poeta que se dispõe ao canto, uma vez que, como se aponta em relação aos poemas homéricos, por exemplo, a invocação seria parte constitutiva da Proposição do canto, raro momento em que se admite a entrada do poeta “falando por si próprio” – algo que Camões, em *Os Lusíadas*, subverterá em favor dos seus muitos excursos. A poeta faz um pedido específico: que a Musa lhe ensine “o canto / Venerável e antigo”. Na poesia grega antiga, os pedidos variavam de acordo com a necessidade dos poetas: pede-se na *Odisseia*, por exemplo, que a Musa conte os feitos de Ulisses iniciando a partir do ponto que bem desejasse, e, na *Iliada*, o poeta solicita que não apenas cante “a Cólera de Aquiles”, mas que descreva navios de guerra ou ensine nomes de reis, como se encontra na segunda invocação do poema:

Musas, que o Olimpo habitais, vinde agora, sem falhas, contar-me
pois sois divinas e tudo sabeis; sois a tudo presentes;
nós, nada vimos; somente da fama tivemos notícia —
os nomes, sim, revelai-me, dos chefes supremos dos Dânaos.
Da multidão não direi coisa alguma, nem mesmo os seus nomes,
em que tivesse dez bocas e dez, também, línguas tivesse,
voz incansável e forte, e de bronze infrangível o peito,
se vós, ó Musas, nascidas de Zeus portador da grande égide,
não me quisésseis nomear os que os campos de Troia pisaram. (*Iliada*, II,
484-492).

O que se apresenta, em ambos os poemas, é a concepção, já apontada aqui, de que quem fala é a Musa e não o poeta, posto que seria apenas o corpo no qual aquela inspira o canto, como numa possessão ou incorporação, sendo despossuído de voz e saber próprios. A Musa de Sophia, pelo contrário, não é invocada para que cante através da voz da poeta, mas para que ensine e passe adiante um saber necessário para que ela sim possa cantar. Como afirma Gustavo Rubim, o “regresso ao antigo canto é um regresso moderno, um regresso que é preciso aprender e que a Musa não pode simplesmente inspirar (como Calíope inspirava o poeta épico no Canto III d’*Os Lusíadas*): ela tem de o ensinar” (RUBIM, 2014, p. 16). Dessa forma, persiste a primeira pessoa do singular identificada com a poeta, o que pode ser percebido de maneira expressiva na sexta estrofe, em que assume o protagonismo do canto:

Que eu possa dizer como
A tarde ali tocava
Na mesa e na porta
No espelho e no copo
E como os rodeava

Emerge, portanto, uma concepção da inspiração em que se não anula a voz da poeta, mas se aprende um (novo) modo de cantar, “venerável e antigo”. O pedido de ensinamento representa um pedido de abertura ao outro que, em carta a Jorge de Sena, assumirá uma feição de crença “alucinada”: “creio que é possível que o nosso ser coincida com os seres. E se assim não acontece é por erro nosso porque não estávamos suficientemente atentos” (ANDRESEN; SENA, 2010, p. 116-117). A invocação de Sophia está dotada de um caráter ético, em busca da “ligação do homem com as coisas” (ANDRESEN; SENA, 2010, p. 82) e atenta seja ao tempo “antigo” e “inteiro” para o qual Musa é via de acesso, seja ao tempo presente que “corta”, “divide” e “atravessa”. É, assim, uma tentativa de religação com “todos” os homens e sua “casa primitiva”, morada original e universal de onde se constituiu a humanidade:

Pois o tempo de corta
O tempo me divide
O tempo me atravessa
E me separa viva
Do chão e da parede
Da casa primitiva

Contra a evidência dilacerante desse tempo presente (reforçado pelas anáforas de “o tempo” e também na insistência dos verbos no presente do indicativo) a invocação põe em marcha um canto de rememoração de um passado primitivo – seja ele o da primitividade humana ou o de uma infância – marcado pela aliança entre todas as coisas e entre todas as coisas e “eu mesma”:

(Eu me lembro do chão
De madeira lavada
E do seu perfume
Que me atravessava)

Musa ensina-me o canto
Onde o mar respira
Coberto de brilhos
Musa ensina-me o canto
Da janela quadrada
E do quarto branco

Entre o atravessar do tempo e o atravessar do perfume do “chão / De madeira lavada” abre-se uma distância que se percebe, inclusive, no verbo “atravessar”. Se, no passado que ocupa o espaço recluso e intocável que se encontra entre parênteses, o atravessamento do perfume é uma forma de fusão do “eu” com o mundo, no tempo presente repetido insistentemente, o atravessar é uma modalidade do corte e da separação entre o “eu” e o “chão e [a] parede / Da casa primitiva”.

A expressão “O canto / Que me corta a garganta”, no dístico final do poema, parece indicar a persistência de uma angústia, frequentemente descrita como um nó ou como um corte na garganta, a separar voz e corpo, o que, na poética de Sophia, equivaleria a barrar o processo fundamental de nomeação do mundo e de estabelecimento de “uma aliança” (ANDRESEN, 2010, p. 840):

Musa ensina-me o canto
Que me corta a garganta

Por um lado, o canto que pede para aprender será responsável pelo silenciamento da poeta – na forte imagem da aniquilação total pelo corte da garganta – e pela emergência de uma outra voz ou, como diz Rubim, será a marca de que “a invocação à Musa não existe sem uma forma de morte daquele que a invoca”. Formula-se, assim, uma imagem muito semelhante à do poeta que escreve, no Canto VII d’*Os Lusíadas*, “Qual Cânace, que à morte se condena, / nua mão sempre a espada e noutra a pena” (*Lus.*, VII, 79, 7-8), isto é, como quem redige um bilhete antes do suicídio. Nesse sentido, a invocação de Sophia estaria fortemente ligada à imagem da inspiração grega em que se anula voz do poeta em favor da emergência do canto da Musa.

Por outro lado, porém, ao pedir o ensinamento deste “canto que corta [no presente] a garganta”, a poeta parece, também, evocar um remendo entre garganta e voz, como se aquilo que cortasse fosse justamente a persistência do não-saber-cantar. Assim, por mais que não detenha, ainda, o saber de um canto justo, Sophia aponta que é por meio do processo de nomeação de um desejo de aprendizagem que se abre o caminho para a escuta do poema imanente. Nesse sentido, a afirmação de que a poesia “pede-me antes a inteireza do meu ser” (ANDRESEN, 2010, p. 839), em “Arte poética II”, pode iluminar o dístico de Musa, levando à ideia de que a inspiração, para ela, não conduz a um silenciamento total da sua voz, mas a uma ressonância harmônica entre vozes, *coral*.

Referências

- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner; SENA, Jorge de. *Correspondência 1959-1978*. 3ª ed. Lisboa: Guerra e Paz, Col. Tempos Modernos, 2010.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Obra poética*. Edição de Carlos Mendes de Sousa. Lisboa: Caminho, 2010.
- CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. Ed. org. por Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto editora, 2017.
- GUSMÃO, Manuel. “Da evidência poética: justeza e justiça na poesia de Sophia”. *Tatuagem e palimpsesto*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

- HESÍODO. *Teogônia: a origem dos deuses*. Edição revisada e acrescida do original grego. São Paulo: Iluminuras, 2015.
- HOMERO. *Iliada*. Trad. e introd. Carlos Alberto Nunes. 25ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- LOPES, Silvína Rodrigues. *Exercícios de aproximação*. Lisboa: Vendaval, 2003.
- MARTELO, Rosa Maria. Imagens e som no mundo de Sophia. *Sophia de Mello Breyner Andresen: Actas do colóquio internacional*. Org. Maria Andresen Sousa Tavares e Centro Nacional de Cultura. Porto: Porto Editora, 2013, p. 35-45.
- MARTINS, Fernando Cabral. “O nome poesia”. In: ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *O nome das coisas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015.
- MURRAY, Penelope. “Invocation to the muses”. In: WINNIFRITH, Tom; MURRAY, Penelope (eds.). *Greece old and new*. London: The Macmillan Press, 1983.
- PLATO. *The Dialogs of Plato, Vol. 3: Ion, Hippias Minor, Laches, Protagoras*. Translated and with comment by R. E. Allen. New Haven and London: Yale University Press, 1984.
- RUBIM, Gustavo. “Para que as coisas se vejam”. In: ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Livro sexto*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2014.
- SOUSA, Carlos Mendes de. “Sophia e a dança do ser”. In: *Sophia De Mello Breyner Andresen – Actas Do Colóquio Internacional*. Org. Maria Andresen de Sousa Tavares/ Centro Nacional de Cultura. Porto: Porto Editora, 2013, p. 130-138.