

## PARA UMA LEITURA DOS “CONTOS EXEMPLARES”

CLARA ROCHA

Há uma narrativa breve nos *Contos Exemplares* de Sophia de Mello Breyner que sempre me impressionou. Chama-se “Retrato de Mónica” e é uma sátira feroz da alta burguesia dominante sob a ditadura de Salazar. Como o regime da sátira não é habitual em Sophia, este conto coloca-se em manifesta dissonância em relação aos outros contos e à restante obra da autora.

Horácio, na sua *Ars Poetica*, define a sátira como um género ao serviço da morigeração cívica, em nome de determinados princípios e valores morais. “Ridendo castigat mores” é a conhecida síntese que traduz esta concepção. É diferente o ponto de vista de Juvenal, que considera a indignação como fonte de inspiração do poeta satírico e faz da sátira um meio de condenar vícios ou defeitos pessoais, de forma violenta e crítica.

O conto “Retrato de Mónica” situa-se entre estas duas concepções da sátira. O ataque é pessoal e a indignação é sem dúvida o estímulo da criação, mas o alcance da crítica é social e político, em consonância com o propósito de intervenção que preside à maior parte dos contos da colectânea, assinalado aliás na dedicatória a Francisco Sousa Tavares: “Para o Francisco, que me ensinou a coragem e a alegria do combate desigual”.

Mónica é, ao que parece, um retrato de Cecília Supico Pinto, a famosa “Cilinha”, como era conhecida na época. Mulher de Luís Supico Pinto, que ocupou importantes cargos políticos e administrativos e foi um dos homens de confiança de Salazar, Cecília Supico Pinto criou o Movimento Nacional Feminino, de que foi presidente entre 1961 e 1974. O Movimento destinava-se a prestar apoio na guerra colonial e tornou-se um dos instrumentos de propaganda da política ultramarina nos anos 60, graças sobretudo à visibilidade pública da sua presidente, que, além de privar com o ditador e com as altas patentes militares, era figura indispensável nas festas do “Natal dos Soldados e das Famílias” e noutros eventos similares, e se deslocou várias vezes

a África em missões de acção psicológica.

Em “Retrato de Mónica”, Sophia mobiliza todos os recursos irónicos para traçar a caricatura da mulher de sociedade que “faz casacos de tricot para as crianças que os seus amigos condenam à fome”<sup>1</sup>, íntima de poderosos e esteio fiel do ditador, numa relação de implicação que o final do conto torna explícita:

“Há vários meses que não vejo Mónica. Ultimamente contaram-me que em certa festa ela estivera muito tempo conversando com o Príncipe deste Mundo. Falavam os dois com grande intimidade. Nisto não há evidentemente nenhum mal. Toda a gente sabe que Mónica é seriíssima e toda a gente sabe que o Príncipe deste Mundo é um homem austero e casto.

Não é o desejo do amor que os une. O que os une é justamente uma vontade sem amor.

E é natural que ele mostre publicamente a sua gratidão por Mónica. Todos sabemos que ela é o seu maior apoio, o mais firme fundamento do seu poder”<sup>2</sup>.

Este final torna evidente a estratégia metonímica do conto: a metonímia, enquanto tropo de deslocação ou implicação, é aqui uma forma indirecta de representação do poder. O ponto de mira não é propriamente o ditador – apesar de ele aparecer nomeado como o “Príncipe deste Mundo” – mas sim as extensões da autoridade, na figura emblemática de Mónica.

Não menos conseguido é o modo de estigmatizar a figura em questão, através da litotes. Em vez dos vícios ou defeitos da personagem satirizada, à maneira convencional, são as qualidades que são postas em realce:

“Mónica é uma pessoa tão extraordinária que consegue simultaneamente: ser boa mãe de família, ser chiquíssima, ser dirigente da “Liga Internacional das Mulheres Inúteis”, ajudar o marido nos negócios, fazer ginástica todas as manhãs, ser pontual, ter imensos amigos, dar muitos jantares, ir a muitos jantares, não fumar, não envelhecer, gostar de toda a gente, toda a gente gostar dela, dizer bem de toda a gente, toda a gente dizer bem dela, coleccionar colheres do séc. XVII, jogar golfe, deitar-se tarde, levantar-se cedo, comer iogurte, fazer ioga, gostar de pintura abstracta, ser sócia de todas as sociedades musicais, estar sempre divertida, ser um belo exemplo de

---

<sup>1</sup> Sophia de Mello Breyner Andresen, *Contos Exemplares*, Lisboa, 3ª ed., Portugália Editora, 1970, p. 119.

<sup>2</sup> Id., *ibid.*, p. 120.

virtudes, ter muito sucesso e ser muito séria”<sup>3</sup>.

Esta é talvez a frase mais longa da prosa narrativa de Sophia, prosa essa que, como veremos, obedece normalmente a outras cadências e a outros metros. A acumulação, mais ou menos caótica e levada até ao absurdo, é um recurso eficaz ao serviço da sátira. Acaba por tornar inverosímil o retrato, produzindo um efeito de negação dentro da própria afirmação. Ajudam à função demolidora outros tropos do pensamento, como a hipérbole, a ironia, o “nonsense” e até o humor negro:

“A chegada de Mónica é, em toda a parte, sempre um sucesso. Quando ela está na praia, o próprio Sol se enerva.

O marido de Mónica é um pobre diabo que Mónica transformou num homem importantíssimo. Deste marido maçador Mónica tem tirado o máximo rendimento. Ela ajuda-o, aconselha-o, governa-o. Quando ele é nomeado administrador de mais alguma coisa, é Mónica que é nomeada. Eles não são o homem e a mulher. Não são o casamento. São, antes, dois sócios trabalhando para o triunfo da mesma firma.(...)

É por isso que Mónica, tendo renunciado à santidade, se dedica com grande dinamismo a obras de caridade. Ela faz casacos de tricot para as crianças que os seus amigos condenam à fome. Às vezes, quando os casacos estão prontos, as crianças já morreram de fome. Mas a vida continua. E o sucesso de Mónica também(...)”<sup>4</sup>.

O retrato é, de facto, notável. Mas se pelo tom satírico e corrosivo ele se nos afigura dissonante dos restantes contos, tem de comum com eles o carácter exemplar. A exemplaridade é, de facto, um traço fundamental da colectânea, como o próprio título indica. Decalcado do de Cervantes, *Novelas Ejemplares*, é um indicador incontornável, que sublinha a determinação axiológica do texto. O prefácio de D. António Ferreira Gomes à 3ª edição dos *Contos Exemplares*, de 1970, começa por destacar precisamente este aspecto: “*Contos Exemplares* – Provocação, desde o próprio título!... Contar histórias, e histórias exemplares, nestes tempos de literatura - romance, novela, filme ou poema – sem herói, sem personagens, sem enredo, sem objecto, sem desfecho? Fazer *exemplares* estes contos, quando certa literatura *up to date* se quer situar fora da moral e dos valores (...), fora também da coerência e do bom senso, para instalar-se comodamente (ou angustiada e nauseadamente, tanto vale!) na dispersão, na confusão, no Absurdo, Angústia e Náusea?!”.

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 115-116.

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp. 118-119.

Destacando a obra do contexto histórico-literário dominante, o prefaciador louva a sua exemplaridade dos contos de Sophia no plano humano e moral. Recorde-se que D. António Ferreira Gomes, bispo do Porto a partir de 1952, foi uma das vozes mais desassombradas da hierarquia eclesiástica durante a ditadura. A sua famosa carta de 13 de Julho de 1958 ao Presidente do Conselho, criticando o regime corporativo e defendendo os valores da doutrina social cristã, causou polémica e valeu-lhe o exílio durante dez anos.

Quase todas as narrativas de *Contos Exemplares* se constroem como *exempla*, sendo o *exemplum*, na definição de Lausberg, “um domínio mais finito do *simile*” que “consiste num facto fixado historicamente (ou mitologicamente, ou literariamente) o qual é posto em comparação com o pensamento propriamente dito”<sup>5</sup>.

Veja-se, por exemplo, “A Viagem”. Este conto, sem dúvida um dos mais fortes e impressionantes do livro, é uma parábola da vida, viagem sem regresso onde tudo vai ficando para trás, tudo desaparece e tudo se vai perdendo, sem que possamos passar duas vezes iguais pelos lugares do vivido. No seu carácter abstracto-concreto, o texto fornece-nos vários sinais que ajudam a decifrar o *exemplum*. Os protagonistas são um homem e uma mulher, qualquer homem e qualquer mulher, todo o ser humano. Companheiros de jornada, este homem e esta mulher, que não têm um nome próprio a designá-los, protagonizam uma aventura comum, só ocasionalmente se diferenciando um do outro, ele mais pragmático a procurar o caminho, ela mais poética a querer levar consigo algumas dádivas da vida e alguns momentos de beleza. A estrada é um símbolo clássico e óbvio. O curso do dia sugere as etapas da vida, desde o meio-dia até ao ocaso. Os acidentes da viagem (o encontro com o cavador, a fonte, a casa vazia, etc.) são representações concretas de vivências e recordações. A encruzilhada é o sinal que sugere a possibilidade da escolha ou do livre arbítrio: “Surgiu uma encruzilhada. Aí viraram à direita. E seguiram”<sup>6</sup>. O desaparecimento ou apagamento das coisas que ficaram para trás indica a irreversibilidade da viagem. O abismo é o seu termo, e o lado de lá do abismo é a expressão daquilo que pode fazer sentido para lá do vazio e da escuridão, a esperança cristã no além e na imortalidade.

---

<sup>5</sup> Heinrich Lausberg, *Elementos de Retórica Literária*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2ª ed., 1972, p. 241.

<sup>6</sup> *Contos Exemplares*, p. 82.

A imagem da encruzilhada aproxima este conto de uma página conhecida de Nietzsche em *Assim Falava Zaratustra*, na segunda parte do capítulo “Da visão e do enigma”, em que o viajante depara com uma poterna que separa o caminho do passado do caminho do futuro:

“Olha para esta poterna, gnomo – prossegui. – Tem duas saídas. Aqui se reúnem dois caminhos; ainda ninguém os seguiu até ao fim.

Este longo caminho que se estende atrás de nós dura uma eternidade. E o longo caminho que se estende diante de nós é outra eternidade.

Estes caminhos são contrários, opõem-se frontalmente, e é aqui, sob esta poterna, que se encontram. O nome da poterna está escrito no frontão: esse nome é «instante»<sup>7</sup>.

A aproximação com esta página de Nietzsche é também possível graças ao facto de logo no início do conto a mulher dizer ao homem: “– É o meio da vida”, numa formulação que sublinha a ideia dum caminho percorrido e dum caminho a percorrer, o caminho do passado e o caminho do futuro. Mas o que diferencia o texto de Sophia é o facto de ele destacar os vários e sucessivos instantes únicos entre o passado e o futuro que aos viajantes se vão oferecendo durante a caminhada, a irreversibilidade de cada escolha ou decisão e a finitude duma viagem que segue em frente rumo ao abismo e que tudo vai deixando para trás: “Árvores, campos, casas, pontes, serras, rios, fugiam para trás, escorregavam para longe” (p. 82); “Através dos vidros, campos, pinhais, montes e rios fugiam para trás” (p. 84); “Encontraram rios, campos, montes; atravessaram rios, campos, montes; perderam rios, campos, montes; as paisagens fugiam, puxadas para trás” (p. 85).

Outro caso de *exemplum* nos *Contos Exemplares* é “O Homem”, parábola do sofrimento humano protagonizada por um Cristo novamente descido à terra. Feito conjuntamente das “traições dos homens”, da “agonia do corpo” e do “silêncio de Deus” (p. 159), esse sofrimento é um apelo à solidariedade dos homens e à compaixão de Deus, numa citação explícita do episódio da crucificação de Cristo:

“Mas a imagem do homem continuava sozinha: a cabeça levantada que olhava o céu com uma expressão de infinita solidão, de abandono e de pergunta.

E do fundo da memória, trazidas pela imagem, muito

---

<sup>7</sup> Frederico Nietzsche, *Assim Falava Zaratustra*, Lisboa, Guimarães Editores, 1973, p. 174.

devagar, uma por uma, inconfundíveis, apareceram as palavras:

– Pai, Pai, porque me abandonaste?”<sup>8</sup>.

Todo o conto se joga com extrema mestria em torno da dualidade terra/céu, no contraste entre a imensidão vazia e calada do céu e a multidão imensa e ruidosa da terra, e no paralelismo entre a indiferença de Deus e a indiferença dos homens:

“No próprio instante em que eu o vi, o homem levantou a cabeça para o céu.

Como contar o seu gesto?

Era um céu alto, sem resposta, cor de frio. O homem levantou a cabeça no gesto de alguém que, tendo ultrapassado um limite, já nada tem para dar e se volta para fora procurando uma resposta. A sua cara escorria sofrimento. A sua expressão era simultaneamente resignação, espanto e pergunta. Caminhava lentamente, muito lentamente, do lado de dentro do passeio, rente ao muro. Caminhava muito direito, como se todo o corpo estivesse erguido na pergunta. Com a cabeça levantada, olhava o céu. Mas o céu eram planícies e planícies de silêncio”<sup>9</sup>.

Platão refere no *Górgias* a função ética do *exemplum*, e o conto “O Homem” é precisamente a ilustração do imperativo ético que obriga a personagem/narradora a voltar para trás, ao arrepio da corrente humana, num gesto de compaixão e de responsabilização. A gramática do conto é rigorosa na sua tripartição. De novo reconhecemos aqui o sentido geométrico que já encontráramos na arquitetura de “A Viagem”. Na primeira parte, a personagem/narradora caminha por uma rua da cidade, olha para trás, pára surpreendida, e segue, empurrada pelas horas do relógio que lhe lembram um compromisso, mas sobretudo pela sua própria indecisão. Na segunda parte, volta para trás e sobe “contra a corrente o rio da multidão” (p. 159). Na terceira parte, depois de verificar a falência do seu gesto tardio, caminha de novo para a frente “levada pelo movimento da cidade”. Nesta sequência geométrica de movimentos metaforiza-se a tensão entre duas forças opostas: uma força que vem de fora, circunstancial e profana, e uma força que vem de dentro do próprio “eu”, essencial e sagrada. A moralidade do conto reside precisamente no conflito entre ambas – entre a força cega das circunstâncias e o imperativo ético da atenção ao próximo.

Outro conto de carácter parabólico é “O Jantar do Bispo”,

---

<sup>8</sup> *Contos Exemplares*, p. 158.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 155.

também ele assente numa construção geométrica, tripartida, que ajuda a pôr em destaque o pensamento. Atravessado também por um humanismo cristão em que a prática religiosa é indissociável da exigência moral e da atenção às questões sociais, “O Jantar do Bispo” é uma parábola do Bem e do Mal em que Deus e o Diabo descem à terra para advogarem as suas causas, na figura, respectivamente, dum pobre de pedir e dum Homem Importantíssimo. Os outros protagonistas são o Dono da Casa, homem de negócios poderoso a quem a presença dum padre de ideias avançadas incomoda, e o Bispo que aceita transferir o pároco para outra terra a troco duma contribuição para o restauro do tecto da Igreja da Esperança.

O paralelismo no travejamento do conto é marcado. Cada uma das três partes de que ele se compõe corresponde a uma etapa da parábola. Na primeira parte, o Bispo é levado a praticar uma acção errada; na segunda, o pobre surge como a voz de Deus que não chega a fazer-se ouvir; na terceira, o Bispo tenta desfazer o seu acto moralmente duvidoso. Por sua vez, cada uma destas três partes retoma dentro de si mesma o jogo paralelístico. Na primeira, começamos por seguir o pensamento do Dono da Casa, preparando-se para pedir ao Bispo a transferência do pároco de Varzim; acompanhamos depois o pensamento do Bispo, que se prepara para pedir ao Dono da Casa o dinheiro para o restauro do tecto da igreja; no terreno desta dupla expectativa, assistimos à chegada inesperada do Homem Importantíssimo; e, por fim, um desenlace breve e cortante vem rematar o “suspense”:

“O Homem Importante falou novamente na Igreja de Nossa Senhora da Esperança. O Bispo contou que a igreja tinha sido construída por um antepassado do Dono da Casa e expôs o problema do tecto. O Homem Importante ofereceu imediatamente cinquenta contos, e o Dono da Casa ofereceu os outros cinquenta contos. Depois o Dono da Casa expôs ao Bispo o problema do Padre de Varzim. O Homem Importante apoiou as razões do Dono da Casa. O Bispo concordou que a atitude do padre novo na questão do caseiro fora uma atitude imprudente. O Dono da Casa continuou a acusação e o Homem Importante continuou a argumentação. O Bispo prometeu que mudaria o pároco da aldeia para outro lugar.

O Dono da Casa entregou um cheque e o Homem Importante entregou outro cheque.

O Abade de Varzim tinha sido vendido por um tecto”<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> *Ibid*, p.42.

A segunda parte da narrativa começa com a chegada do pobre de pedir, formulada numa frase binária: “Um relógio na parede bateu dez horas e um pobre bateu duas pancadas na porta da cozinha”<sup>11</sup>. Não tendo conseguido que o Dono da Casa o recebesse, o pobre parte sem tocar na comida que lhe dão. Na terceira parte, o Bispo encontra o pobre na estrada, apercebe-se do erro que cometeu, e regressa junto do dono da Casa para tentar desfazer o seu acto. O final, na sua ambiguidade, não resolve propriamente o conto, antes problematiza o remorso e a reversibilidade ou irreversibilidade das acções praticadas.

Mais uma vez, vários sinais no texto ajudam à decifração da parábola, explicitando o sentido das prestações da cada personagem. Os mais evidentes são os que identificam a natureza divina do pobre (“– Queres ver o meu pai? – Quero que o teu pai me veja” (p. 59); ou então: “– Olhem – exclamou ela – , o homem não tocou na comida! – Ah! – disse a velha Joana, levantando a cabeça como se acordasse de repente –, também Deus não recebeu as ofertas de Caim” (p. 63)) e a natureza demoníaca do Homem Importantíssimo (“– Talvez o cheque tenha voado com as correntes de ar – disse o criado António. – Ou talvez o Diabo o tenha levado! – disse a criada Júlia” (pp. 77-78)). Mas, além destes, há ainda outros indicadores, como por exemplo a fala da cozinheira, no final do conto:

“– Nos tempos que correm – disse a cozinheira – já não há Deus nem Diabo. Há só pobres e ricos. E salve-se quem puder”<sup>12</sup>.

A construção clara e limpa dos contos não empobrece, contudo, a sua poesia. Pelo contrário, tal como na parábola bíblica, são o paralelismo, a redundância e o símile que sustentam a intensidade poética do discurso.

A poesia está presente nos *Contos Exemplares* a vários níveis, que vão desde a simples forma da linguagem até aos aspectos retóricos, pragmáticos e semânticos.

A um nível imediato, vemos que a forma da prosa se aproxima a todo o momento do discurso poético, seja pelo ritmo, seja pela repetição, seja pelo paralelismo, seja pela inversão. O período curto e conciso tende para a brevidade do verso: “A casa era grande, branca e antiga. Em sua frente havia um pátio quadrado. À direita havia um laranjal onde noite e dia corria uma fonte. À esquerda era o jardim de buxo, húmido e

---

<sup>11</sup> *Ibid*, p.45.

<sup>12</sup> *Ibid*, p.78.

sombrio, com suas camélias e seus bancos de azulejo” (p. 7). Quando a frase se alonga, é escandida nas suas partes: “Era ali a terra pobre donde nasce o bom vinho. Quanto mais pobre é a terra, mais rico é o vinho. O vinho onde, como num poema, ficam guardados o sabor das flores e da terra, o gelo do Inverno, a doçura da Primavera e o fogo dos Estios” (p. 8).

O ritmo frásico, binário, ternário ou quaternário, é frequentemente acentuado pelo paralelismo: “Havia muito tempo que Varzim era pobre e sempre cada vez mais pobre, e havia muito tempo que os párocos de Varzim aceitavam com paciência, sempre com mais paciência, a pobreza dos seus paroquianos. Mas este novo padre falava duma justiça que não era a justiça do Dono da Casa. E parecia ao Dono da Casa que, dia após dia, semana após semana, mês após mês, a sua presença ia crescendo como uma acusação que o acusava, como um dedo que o apontava, como uma espada de fogo que o tocava” (p. 10).

Também a anáfora contribui para marcar o ritmo e escandir a frase: “E ela imaginou com sede a água clara e fria em roda dos seus ombros, e imaginou a relva onde se deitariam os dois, lado a lado, à sombra das folhagens e dos frutos. Ali parariam. Ali haveria tempo para poisar os olhos nas coisas. Ali haveria tempo para tocar as coisas. Ali poderiam respirar devagar o perfume das roseiras. Ali tudo seria demora e presença. Ali haveria silêncio para escutar o murmúrio claro do rio. Silêncio para dizer as graves e puras palavras pesadas de paz e de alegria. Ali nada faltaria: o desejo seria estar ali” (p. 84). Ou ainda: “Era aquela a posição da cabeça, era aquele o olhar, era aquele o sofrimento, era aquele o abandono, aquela a solidão” (p. 159). Outras vezes é a gradação que sublinha os tempos da frase: “Isto desafiava o uso, o costume. Já nem era virtude: era desordem, anormalidade, bolchevismo” (p. 15). A inversão aproxima também a prosa do discurso poético: “Sólido era o peso dos talheres de prata. Sólido era o seu reino” (p. 41).

Mas é sobretudo a redundância que configura a poesia ao nível da forma: “Nos bancos verdes, encostados às paredes brancas, cobertas até ao meio por grades de madeira verde, estavam pequenos grupos de pessoas sentadas em frente das mesas verdes” (p. 124). Ou então: “Porque a espera, a espera das coisas fantásticas, visíveis e reais, a espera das coisas destinadas, prometidas, pressentidas, ia-se tornando quase lucidamente alucinada” (p. 130).

Todos estes exemplos mostram como a prosa dos *Contos Exemplares* possui uma gramaticalidade própria, visível ao nível da organização da frase, da repetição de significantes e de

significados, do ritmo, do *melos* inerente à expressão poética tal como a concebe Sophia, de certas figuras da sintaxe como o hipérbato e a inversão, da anáfora, etc.

Podemos depois procurar a poeticidade dos contos a um nível retórico, sendo a comparação e a metáfora os tropos mais frequentes. Funcionando quer como ornamentos do discurso, quer como instrumentos de conhecimento, quer como modelizações do mundo, a comparação e a metáfora são as figuras por excelência do discurso poético, na medida em que traduzem um modo específico de engendrar sentido, uma obliquidade semântica, uma passagem do sentido à “outra coisa” significada. Como escreveu Octavio Paz, a poesia diz: “isto é aquilo”. E é precisamente isso que fazem as metáforas, “duplas referências” ou operadores de redescrição da realidade como escreveu Paul Ricoeur, processos de transposição e de criação de sentido: “Do alto da duna via-se a tarde toda como uma enorme flor transparente, aberta e estendida até aos confins do horizonte” (p. 148).

O uso da comparação e da metáfora é por vezes decalcado da linguagem bíblica, sobretudo no conto “Os Três Reis do Oriente”: “- O meu deus é em mim como uma fonte que não pára de correr e é em meu redor como o muro duma fortaleza” (p. 169). Como este exemplo mostra, o discurso matricial da Bíblia é recuperado na sua exemplaridade estética e não apenas na sua exemplaridade moral e religiosa.

No plano pragmático, é patente nos *Contos Exemplares* a presença da poesia como força, e não apenas *forma*. Isso traduz-se de forma imediata num tipo de narrativa que põe o leitor em estado de disponibilidade e de receptividade, à imagem e semelhança do canto mágico de Orfeu, seu paradigma. Uma cadência, uma melopeia, um certo número de palavras carregadas de valor injuntivo evidenciam a função mágica da linguagem. Sophia é um caso paradigmático de retorno às intuições essencialistas da Antiguidade, que estabeleciam um princípio de concreção entre o *verbum* e a *res*. Ao arripio de grande parte da poesia contemporânea, dominada por uma concepção disjuntiva que separa o signo do referente, a escrita poética de Sophia de Mello Breyner conserva uma vocação original de injunção do espírito e acredita ainda na ficção da “presença real” na palavra. Na sua obra, a palavra criadora é utilizada (e também muitas vezes descrita) como mágica, porque é dotada de um poder que conduz à própria essência das coisas, tornando-se uma forma de aliança ou ligação. Nos *Contos Exemplares*, pode dizer-se que cada conto funciona

como operação mágica projectiva, performativa, em que se confundem a representação e o seu efeito.

Por último, a poeticidade dos *Contos Exemplares* patenteia-se a um nível auto-reflexivo, já que vários contos, em si mesmo impregnados de lirismo, reflectem sobre a questão da poesia. É o caso de “Homem” e de “Os Três Reis do Oriente”, para não falar de “Retrato de Mónica”, onde um breve comentário sobre a poesia, o amor e a santidade nos diz que “A poesia é oferecida a cada pessoa só uma vez e o efeito da negação é irreversível”<sup>13</sup>. Em “Os Três Reis do Oriente” são-nos propostas algumas definições do poético, na passagem que diz respeito à interpretação da placa de barro onde está inscrito um texto antiquíssimo. Da assembleia de letrados erguem-se algumas vozes a sugerir leituras possíveis:

“Falou em seguida Amer, que disse:

– Este texto é um poema e coloca-se por isso à margem do vivido. O poema não se refere àquilo que é, mas sim àquilo que não é. Pois a natureza é uma caixa cheia de coisas da qual o poeta extrai uma coisa que lá não está”<sup>14</sup>.

Na fala de Amer está presente uma ideia de essencialidade da poesia e de negação duma accidentalidade interior que lhe servisse de suporte. O poema “à margem do vivido” é, de resto, um traço fundamental da poética de Sophia. Mas a passagem citada continua:

“E levantou-se depois o irmão de Amer, que disse:

– Num poema não devemos buscar sentido, pois o poema é ele próprio o seu próprio sentido. Assim o sentido de uma rosa é apenas essa própria rosa. Um poema é um justo acordo de palavras, um equilíbrio de sílabas, um peso denso, o esplendor da linguagem, um tecido compacto e sem falha que apenas fala de si próprio e, como um círculo, define o seu próprio espaço e nele nenhuma coisa mais pode habitar. O poema não significa, o poema cria”<sup>15</sup>.

Esta definição, complementar da anterior (e repare-se que as duas vozes são irmãs), vai no sentido dum ensimesmamento ou intransitividade da poesia, dados por via metafórica através das imagens concretas da rosa e do círculo.

Uma tal interrogação e legitimação do poético dentro do conto torna incontornável uma aproximação desta e de outras passagens dos *Contos Exemplares* das várias “Artes poéticas” em

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>14</sup> *Ibid.*, pp. 179-180.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 180.

que Sophia verteu o seu singular e intuitivo conhecimento da poesia. Sobre essas “Artes poéticas” escreveu Fernando J. B. Martinho, começando por interrogar-se: “O que levará alguns poetas a falarem da sua poesia? Um desejo de desfazer equívocos, de clarificar intenções? O propósito de ajudar o leitor menos preparado a percorrer um universo onde a ambiguidade é lei? A necessidade de perante si próprios se definirem? Uma forma de racionalizarem o que emerge de zonas obscuras de mistério? A vontade de encontrarem uma resposta para a interrogação permanente que a sua poesia é? A dessacralização do mito que em poemas corporizam? Ou a ocultação? Uma simplificação perversa, outra forma de nos mergulharem nos espelhos labirínticos do hermetismo?”<sup>16</sup>

O conto “Homero”, que propositadamente deixei para o fim, é o culminar desse propósito clarificador. Ele é, por assim dizer, uma arte poética com um suporte ficcional. Relatando, na primeira pessoa, a experiência da poesia, reporta essa experiência à pureza dum tempo primordial, tanto no que diz respeito à rapariga que se inicia no mistério da palavra poética, como no que diz respeito ao velho Búzio, que repete os gestos rituais do «aedo» grego. Duas ideias-chave dominam este conto: uma ideia de essencialidade e uma ideia de reunião ou de religação. A ideia de essencialidade, que tem sido sublinhada pela crítica em relação à obra poética de Sophia, corporiza-se aqui no despojamento dum experiência que se resume a meia dúzia de obscuras palavras e a um bater de castanholas. Por outras palavras: a um dizer depurado e a um ritmo obtido a partir do instrumento musical mais simples e natural, que buscam, como diz a Autora num poema de Geografia, “a essência universal das formas justas”.

A ideia de reunião ou religação – outro lugar-comum crítico a respeito desta obra – é explicitada no conto “Homero” por vários aspectos que sinalizam a leitura. Em primeiro lugar, a insistência na ligação homem/natureza, quer ao nível do cenário em que se move a personagem, quer ao nível da sua descrição física (a barba branca semelhante a uma onda de espuma, os olhos variáveis como a cor do mar). Do Búzio se diz que “nele parecia abolida a barreira que separa o homem da natureza”<sup>17</sup>. Por outro lado, a evidência da palavra poética, ela própria agente de religação: “(...) palavras moduladas como um

---

<sup>16</sup> Fernando J. B. Martinho, “As artes poéticas de Sophia”, in *Comércio do Porto*, Suplemento de Cultura e Artes, 26/9/1972.

<sup>17</sup> *Contos Exemplares*, p. 145.

canto, palavras quase visíveis que ocupavam os espaços do ar com a sua forma, a sua densidade e o seu peso. Palavras que chamavam pelas coisas, que eram o nome das coisas. Palavras brilhantes como as escamas dum peixe, palavras grandes e desertas como praias. E as suas palavras reuniam os rostos dispersos da alegria da terra. Ele os invocava, os mostrava, os nomeava: vento, frescura das águas, oiro do sol, silêncio e brilho das estrelas”<sup>18</sup>. Naturais como os elementos a que são comparadas, as palavras do poeta são as que abolem a cisão do signo, e que desmentem a sua arbitrariedade, na procura duma religação que é a essência do poético em Sophia: perseguição de um Dito primordial que estaria na origem do poema, convivência do poeta com as coisas, e regresso a um universo de harmoniosa consubstancialidade entre os deuses e a natureza.

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, pp. 149-150.