

## ***Sophia de Mello Breyner Andresen*, de João César Monteiro. A (im)possível perseguição cinematográfica da poesia**

Rui Manuel Afonso Mateus<sup>1</sup>

### **Introdução**

A curta-metragem *Sophia de Mello Breyner Andresen* (1969), de João César Monteiro<sup>2</sup>, é um objeto fílmico que, olhado com a distância crítica facultada pelos mais de cinquenta anos passados sobre a sua rodagem e pelo conhecimento que hoje é possível ter, retrospectivamente, sobre uma carreira encerrada em 2003, detém um estatuto particular na filmografia do realizador: por um lado, pelo seu cunho documental, *Sophia de Mello Breyner Andresen* representa a única abordagem do cineasta a esse género, que trata com uma retórica pouco convencional; simultaneamente, no contexto dessa singularidade, o filme não deixa de prefigurar, segundo Melo (2017), o registo que virá caracterizar o cinema posterior do seu autor. Este pequeno filme de 17 minutos acompanha a poetisa Sophia de Mello Breyner Andresen (1919-2004) no seu ambiente familiar e doméstico, ora acompanhada pelos filhos em momentos do quotidiano, ora sozinha, entregue à escrita ou à reflexão acerca dela. Foi produzido por Ricardo Malheiro, que o destinava à série “Cultura Filmes”, composta por retratos filmados de artistas de diferentes áreas da cultura portuguesa. Em 1972, o filme foi premiado na categoria “Cinema” pela Casa da Imprensa e tem sido sucessivamente revisitado em festivais e ciclos temáticos, como o Festival de Curtas de Vila do Conde 2019, o Festival Internacional de Cinema e Literatura de Olhão 2019 e o Ciclo “Sophia de Mello Breyner Andresen: *Sirvo para que as coisas se vejam*”, apresentado na Cinemateca Portuguesa também em 2019, ano em que se assinalou o centenário do nascimento da escritora, o que justificou a exibição da obra nestes e noutros eventos comemorativos da efeméride.

Motivada ou não por este contexto de celebração, a redescoberta de que o filme tem sido objeto fica bem patente na assiduidade com que lhe têm sido feitas referências na blogosfera<sup>3</sup> e na atenção que lhe tem sido reservada em estudos fílmicos recentes,

---

<sup>1</sup> Centro de Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Largo Porta Férrea, 3000-370 Coimbra, Portugal.

<sup>2</sup> O realizador assinava, na altura, como João César Santos.

<sup>3</sup> Cf. “João César Monteiro, curto e grosso”, por João Lameira, no blogue *À pala de Walsh*, e “Um cigarro com João César Monteiro”, por Nuno Mina, no blogue *Kubrickamente*, em 2013 e 2019, respetivamente.

como Pereira (2018) e Pereira (2019), nas quais se privilegia uma análise da curta-metragem enquanto obra cinematográfica e se procede a uma problematização das opções técnicas e formais do realizador em função do tema e do género seleccionados para abordar a figura de Sophia. Parece oportuno, no rescaldo da homenagem a que o nome e a obra da autora estiveram submetidos por ocasião das comemorações do centenário do seu nascimento, aprofundar os elementos especificamente literários dessas leituras e examinar o modo como o filme sublinha ou, pelo contrário, menoriza elementos caracterizadores da poética de Sophia, que se encontrava, à data da rodagem do filme, numa fase de reconhecida maturidade estética e de generalizado aplauso, tanto da crítica como do público, deixando já adivinhar a consagração de que veio a ser alvo e a unanimidade que se foi consolidando em torno da qualidade literária da sua escrita. Propõe-se, neste artigo, a realização de um percurso dissertativo pela curta-metragem que avalie o tom e o modo como o seu conteúdo fílmico e a sua tessitura formal representam o mundo literário de Sophia. Trata-se, porventura, de um propósito inglório, se atendermos ao julgamento do próprio realizador, que viu nesta obra a prova da impossibilidade de filmar a poesia (Santos 1969, 404). Ainda assim, afigura-se viável, sob a égide da literatura, divisar no filme zonas de representação do literário e encontrar nelas, talvez – concordando com João César Monteiro –, não a forma de o cinema fixar a poesia, mas eventualmente a possibilidade de a poesia se ter imiscuído no filme pela interposta e constante presença da sua voz criadora. Essas secções serão delimitadas e problematizadas enquanto segmentos literários do filme para delas se recolher a evidência de tal revelação.

### Um filme de / sobre poesia

Falando de cinema, afirma João César Monteiro (Santos 1969, 410), que “ele não é mais do que um itinerário que instaura o reencontro do homem consigo mesmo. Ou Ulisses de novo em Ítaca”<sup>4</sup>. Dificilmente outra definição daria melhor conta da curta-metragem de 1969 (mas exibida publicamente apenas em 1972) com que abre a sua carreira de cineasta, mais ainda tratando-se de um filme sobre Sophia de Mello Breyner Andresen. A associação desta definição de cinema à figura e à escrita de Sophia não decorre apenas do apelo ao mundo homérico (uma das referências estéticas da poetisa) que ressuma da evocação de Ulisses regressado a Ítaca, mas sobretudo da ideia da arte como espaço de reencontro do homem com a sua condição humana. De certa forma, é isto mesmo que este pequeno filme nos oferece: um tempo limitado, mas denso de reencontro de alguém com as múltiplas, mas solidárias, facetas do seu mundo ou, melhor dizendo, dos seus mundos – pessoal, familiar, estético e literário.

Um dos elementos que atravessam e unificam a diversidade do retrato é a música de Bach, presença contínua ao longo do filme. Em

---

<sup>4</sup> O texto foi posteriormente integrado em Monteiro (1974).

“Bach Segóvia guitarra”, poema publicado em *Geografia*, de 1967 (apenas dois anos antes da realização do filme de João César Monteiro, portanto), Sophia fala repetidamente da música de Bach como “música do ser” (vv. 1, 8 e 24)<sup>5</sup>, uma harmonia favorável à descoberta e expressão da unidade ontológica do indivíduo, de que o texto dá conta em vários passos: “A música do ser / Interior ao silêncio / Cria seu próprio tempo / Que me dá morada // Palavras silabadas / Unidas uma a uma / Às paredes da casa”; “E no silêncio ouvinte / O canto me reúne”; “E agora de mim / Não me separa nada” (Andresen 1992b, 33)<sup>6</sup>. Neste poema, a (re)construção do indivíduo a partir do chamamento da música (“De muito longe venho / Pelo canto chamada”) é abordada através de imagens arquitetônicas que aproximam a edificação do ser ao erguer de uma casa, que é outra das perspectivas de captação da personagem de que o filme lança mão, ao jogar numa alternância simbólica entre a sua figuração em espaços de exterior e interior, sendo este, invariavelmente, o da convivência familiar.

O esforço de captação da figura humana que dá título ao filme e o preenche em termos referenciais e simbólicos não se traduz numa abordagem documental objetiva. Há um protocolo de representação, uma *mise-en-scène* que chega a trair-se a si mesma em vários momentos. Embora o realizador considere que o trabalho de filmagem foi feito “sem rede” e fixou o seu objeto em “pura contingência” (Santos 1969, 404), há uma evidente encenação em certas situações que, sem as tornar artificiais, indicia uma clara vontade de construir uma personagem a partir de Sophia. Trata-se, como assinala Pereira (2018, 184), de um documentário “reflexivo”, menos interessado em reproduzir uma certa realidade do que em intervir e atuar sobre ela de forma inquiridora, propondo uma leitura e um entendimento a respeito do que expõe ao espetador.

Este jogo de construção e produção de um indivíduo desdobra-se basicamente em três segmentos que o filme não assinala formalmente, mas que, sem serem blocos estanques ou unidades fechadas de sentido, estruturam o objeto em sucessivas aproximações ao seu motivo humano, fixado quase como alvo suplementar de uma procura cinematográfica sobre o próprio cinema e a sua capacidade de captar a poesia. Esta sequência é incoincidente com a organização técnica resultante da montagem do filme, que o estrutura, como lembra Maria Eugénia Pereira (2019, 619), em duas partes a funcionar “em espelho”.

---

<sup>5</sup> Em entrevista concedida a Eduardo Prado Coelho, Sophia afirma: “E quando eu era ainda muito pequena, quando estava em Lisboa, logo de manhã ia para o escritório do meu avô (...) e o meu avô punha sempre a tocar um disco de Bach – talvez por isso a música de Bach foi sempre a que melhor entendi” (Prado Coelho 1986, 68).

<sup>6</sup> Salvo indicação contrária, esta citação da obra poética de Sophia de Mello Breyner Andresen e todas as que se lhe seguem referem-se à edição dos seus poemas em dois volumes pela Círculo de Leitores (Andresen 1992a e Andresen 1992b).

### Segmento 1 [0m00s-4m43s]

O filme abre com dois paratextos – uma dedicatória e uma epígrafe – que são, simultaneamente, duas referências culturais e duas homenagens. As figuras nelas invocadas são o cineasta dinamarquês Carl Theodor Dreyer e o poeta português Jorge de Sena (1919-1978), com quem Sophia manteve uma intensa correspondência, de cujo relevo dá conta a própria poetisa no poema “Carta(s) a Jorge de Sena”, publicado em *Ilhas* (1989). A epígrafe reproduz integralmente um poema de Jorge de Sena de título assumidamente circunstancial: “A Sophia de Mello Breyner enviando-lhe um exemplar da *Pedra filosofal*”. Sena publicou *Pedra Filosofal* em 1950 e este poema, que combina um gesto de dedicatória com uma atitude de admirada interrogação perante o mistério humano que Sophia constituía, veio a lume em *Peregrinatio ad loca infecta*, de 1959.

Já a dedicatória a Dreyer é um gesto mais explicitamente decorrente das opções estéticas do realizador. A forma como a figura de Sophia é filmada no espaço interior, em planos que jogam com a proximidade de um elemento arquitetónico que se articula com a presença humana para a valorizar – uma parede ou janela –, lembra os austeros e obscuros enquadramentos das personagens em filmes de Dreyer como *Gertrud* (1964) e *Ordet* (1955). A atmosfera doméstica que se cria, em simbólica continuidade com a atitude dramática, até hierática, das personagens femininas – envolvidas, como Sophia no filme de César Monteiro, em atividades de leitura e escrita –, valoriza o isolamento da figura mergulhada nas suas tarefas, numa postura simultaneamente inserida no real mas dele evadida em resultado de uma nítida imersão no pensamento. A assumida dívida de João César Monteiro a Carl Dreyer tem-na este para com o pintor, também dinamarquês, Vilhelm Hammershøi, por via de uma profunda influência que foi já alvo de estudos críticos, obras de ficção e exposições que interrogam a leitura que o cinema de Dreyer fez da sua pintura<sup>7</sup>.

De alguma forma, o legado pictórico de Hammershøi é revisitado, pela interposta pessoa de Dreyer, no filme de César Monteiro. Os três momentos do filme em que Sophia surge sentada à mesa diante de uma janela, a escrever e a fumar (como na conhecida fotografia de Eduardo Gageiro de 1964), registam uma cena doméstica que a pintura de Hammershøi tematizou mais do que uma vez, nas variantes de escrita e de leitura. A seguinte sequência de imagens (Imagens 1 a 4) ilustra esta contiguidade temática e estética entre os enquadramentos escolhidos no filme para mostrar Sophia no ato de escrever e duas opções equivalentes na pintura de Hammershøi, que tratou de forma insistente esta cena.

---

<sup>7</sup> Refiram-se, a título exemplificativo, o estudo de Mikael Wivel (1998), o romance de Enrique Vila-Matas (2011) e a exposição monográfica “Hammershøi and Dreyer” que esteve patente no Centro de Cultura Contemporânea de Barcelona entre janeiro e maio de 2007.



Imagens 1 e 2: Fotogramas do filme *Sophia de Mello Breyner Andresen*, de João César Monteiro (00m16s e 09m58s, respetivamente) | © Lusomundo Audiovisuais, S.A.;



Imagem 3: Vilhelm Hammershøi, *Interior em Strandgade iluminado pelo sol* (1901) | © DR



Imagem 4: Vilhelm Hammershøi, *Interior* (1893) | © DR

A presença do texto escrito num espaço doméstico fechado constitui um fator de possível perturbação da ordem e da quietude que transparecem das cenas, funcionando como uma via de intromissão e penetração da realidade exterior no mundo íntimo. A representação da cena junto a uma janela ou a uma porta sublinha a constante “insídia do real”<sup>8</sup> na reconstrução poética que a arte dele faz. E essa é uma das ideias-chave da poesia de Sophia que o filme de César Monteiro irá sublinhar, como é simbolicamente sugerido num dos planos finais, quando, acompanhando o olhar da figura, a câmara se desvia do quadro interior em que se manteve para focar o espaço exterior imediatamente visível para além da janela. A transição do enquadramento replica a focalização que decorre do movimento da escritora ao afastar os olhos do caderno onde escreve para a praia e o mar visíveis para lá da fronteira doméstica (Imagem 5).



Imagem 5: Fotograma do filme *Sophia de Mello Breyner Andresen*, de João César Monteiro (15m54s) | © Lusomundo Audiovisuais, S.A.

---

<sup>8</sup> Esta expressão é de Herberto Helder (1997, 23), que a usa no conto “Teoria das cores” para aludir à intromissão do real na ficção e também ao seu reverso.

Hammershøi e César Monteiro prolongam nestas suas criações a tradição da pintura do Norte da Europa, que desde cedo privilegiou os espaços interiores, tanto domésticos como públicos, complexificados no seu significado e âmbito pela presença de referências e objetos simbólicos que remetem para um exterior ausente. Essa forte componente simbólica presente na pintura de interiores de Quentin Metsys, Jan Van Eyck, Hans Holbein ou, sobretudo, Johannes Vermeer<sup>9</sup>, não é esquecida por Hammershøi nem por César Monteiro. No caso das três sequências de escrita presentes no filme, a somar à janela, que concentra em si o simbolismo da luz, da passagem para o exterior e do acesso ao desconhecido, encontramos outros elementos cuja escolha para o cenário de escrita não foi certamente aleatória: a taça de fruta (a representar a força do real e da natureza a que Sophia sempre aludiu como uma das pulsões mais fortes na sua criação literária, em textos como o que apresentou, em 1964, na Sociedade Portuguesa de Autores e se viria a tornar a terceira das suas “artes poéticas”); a concha que serve de cinzeiro (elemento marítimo a que é atribuída uma função utilitária que, no caso de Sophia, como no de outros escritores<sup>10</sup>, está intimamente associada à escrita); um copo com água, representação miniatural do universo marinho, fundamental no imaginário metafórico e referencial da poesia e da narrativa de Sophia); e, ainda, a mesa de trabalho (em madeira, ela própria já um artefacto, produto da ação humana sobre a matéria natural, de forma circular, sugerindo a escrita que nela se faz como ato de revelação e aspiração à perfeição das formas puras).

O evidente simbolismo deste ambiente evoca a cena da escrita poética descrita por Carlos de Oliveira no célebre “Soneto fiel”, de *Sobre o lado esquerdo* (1968):

*Vocábulos de sílica, aspereza,  
Chuva nas dunas, tojos, animais,  
Caçados entre névoas matinais,  
A beleza que têm se é beleza.*

*O trabalho da plaina portuguesa,  
As ondas de madeira artesanais  
Deixando o seu fulgor nos areais,  
A solidão coalhada sobre a mesa.*

---

<sup>9</sup> Basta referir o célebre quadro *Mulher lendo uma carta* (1663), cuja temática e estrutura pictórica se aproximam dos objetos em análise.

<sup>10</sup> Lembremo-nos de Carlos de Oliveira, de José Cardoso Pires ou de Virginia Woolf. No caso de Carlos de Oliveira, um exercício curioso e interessante seria o confronto destes planos do filme de César Monteiro com “Janela acesa”, um dos textos de *O Aprendiz de Feiticeiro* (Oliveira 1979, 173-176).

*As sílabas de cedro, de papel,  
A espuma vegetal, o selo de água,  
Caindo-me nas mãos desde o início.*

*O abat-jour, o seu luar fiel,  
Insinuando sem amor nem mágoa  
A noite que cercou o meu ofício.  
(Oliveira 1982, 100)*

São várias as metáforas da criação poética comuns a este poema de Carlos de Oliveira e à cena da escrita evocada por Sophia em textos como “Arte poética III” e recriada no filme de César Monteiro, divergindo – eventualmente – na diferente ambiência que as envolve: solar e diurna em Sophia (apesar de o tema da noite ser uma constante nas suas primeiras coleções de poemas – *Poesia I*, de 1944, e *Dia do mar*, de 1947), acentuadamente noturna em Carlos de Oliveira<sup>11</sup>.

A tematização do momento e do gesto da escrita na poesia de Sophia não se limita às suas *artes poéticas*, pequenas construções em prosa em que a autora discorre sobre o ato fundacional da escrita nas suas várias facetas. A própria escrita poética em verso se faz cenário dessa inquirição. Se nos restringirmos às obras de poesia publicadas antes da realização do filme de João César Monteiro, encontraremos vários textos que sinalizam esse esforço de clarificação metalinguística do ato de escrever. Um exemplo nítido deste processo é a composição “No poema”, de *Livro Sexto* (1962), onde várias imagens estabelecem, mais uma vez, pontos de contacto com o poema de Carlos de Oliveira transcrito acima e o enquadramento dado ao ato de escrita no filme de César Monteiro:

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

*Preservar de decadência morte e ruína  
O instante real de aparição e de surpresa*

---

<sup>11</sup> Sophia de Mello Breyner Andersen e Carlos de Oliveira mantiveram um profícuo contacto intelectual, ativo sobretudo durante os anos 60, como o documenta algum do material existente no espólio do escritor, nomeadamente uma carta enviada por Sophia com data de julho de 1963, uma tradução para francês do poema “Xácara das bruxas dançando” (publicado pela primeira vez em 1945, em *Mãe Pobre*) feita pela autora, além da presença de várias das suas obras assinadas e dedicadas a Carlos e Ângela de Oliveira na biblioteca particular do autor, à guarda do Museu do Neo-Realismo.



*Guardar num mundo claro*

*O gesto claro da mão tocando a mesa*

(Andresen 1992a, 354)

Esta primeira secção do filme encerra, em contraponto, com uma cena de leitura: Sophia lê ao filho Xavier, em voz alta, o final do conto *A Menina do Mar*. Trata-se de um ponto do filme em que se discute a questão da alteridade da voz quando esta é usada como instrumento performativo do texto literário, neste caso em dupla escala, pois, além da consciência relativa ao ato de ler o conto em voz alta ao filho, Sophia lidava ainda com um segundo nível de representação, decorrente da presença da câmara, que fita discretamente no diálogo subsequente à leitura. A escuta da palavra literária é uma das primeiras memórias da autora, que abre a sua “Arte poética V” (*Ilhas*, 1989) com uma reflexão sobre as recitações do romance tradicional “Nau Catrineta” ouvidas em criança. É conhecida a circunstância dessa aprendizagem, detalhadamente relatada por Ana Soromenho a partir de memórias da autora e de familiares seus:

O episódio da ‘Nau Catrineta’ é uma das memórias mais antigas que lhe foram transmitidas e a génese de um início. Sophia tinha três anos quando Laura, a criada (...) resolveu ensiná-lo. Sophia iria brilhar, sabendo-o de cor entre os primos mais velhos numa festa de Natal em casa dos Andresens [sic]: ‘Tenho uma vaga ideia de a ver sentada de perfil ao pé da janela, enquanto cosia a roupa e recitava um por um os versos. De maneira que quando o Natal chegou, depois do jantar, ela pôs-me de pé em cima de uma mesa e eu recitei. De facto tinha começado a minha aventura.’ (Soromenho 2019, 26)

Sophia não fala do contacto com o texto como um simples relato ouvido à empregada em contexto doméstico e informal. O episódio é elevado pela memória a um acontecimento mítico e iniciático, responsável pelo acesso ao conhecimento de uma dimensão especial da palavra. O verbo escolhido para expressar a *performance* da empregada Laura, quer no texto citado por Ana Soromenho (2019) quer em “Arte poética V”, é “recitar”, o que a coloca num patamar de execução oral fora da comunicação quotidiana, distinta desta em que Laura é recordada “sentada de perfil ao pé da janela”, como será mais tarde representada Sophia a escrever no filme de César Monteiro. A consequência desta formalidade e desta cerimónia em torno da concretização oral da palavra literária é apresentada de imediato no segundo parágrafo de “Arte poética V”: gerados por um ato comunicativo diverso do habitual no trato humano, os poemas não poderiam ser “escritos por pessoas”, mas sim “consustanciais ao universo”, “a respiração das coisas, o nome deste mundo dito por ele próprio” (Andresen 1992b, 349). Esse culto pela natureza imanente, quase sagrada, da palavra literária ficará para sempre plasmado na sua escrita poética e na diferença ontológica que caracteriza a poesia e lhe

atribui um estatuto e uma voz particulares. É essa voz diferente que a poetisa empresta à palavra literária que Xavier reconhece e estranha na leitura da mãe, fazendo-lhe exatamente esse reparo no final da sua *performance*.

### Segmento 2 [04m44s-09m44s]

A secção central do filme procede a uma deriva temática que, para quem é minimamente conhecedor da poesia de Sophia, não consiste efetivamente numa deriva, mas sim numa deslocação do foco da atenção esclarecida ao real para um diferente objeto, complementar do que é colocado em evidência no segmento anterior do filme e em tantos poemas e narrativas da autora. As intervenções de Sophia, sempre centradas na explicação do magnetismo que a sua escrita manifesta pelo real que a ofusca e prende, complementam a primazia dada até este momento à natureza e à sua diversidade elementar, privilegiando sempre a cumplicidade entre o sujeito e o mar, com um olhar, não de maravilhamento e identificação<sup>12</sup>, mas sim de confrontação e revolta, sobre o sofrimento humano de que a realidade social portuguesa da época fornecia abundantes e gritantes exemplos. Mais do que episódios singulares ou isolados, a poesia de Sophia denuncia um ambiente geral de degradação, desigualdade e pobreza associado ao contexto político da ditadura salazarista.

A questão do sofrimento humano no filme materializa-se na conjugação da voz de Sophia (parcialmente em *off*) lendo, quase integralmente, a sua “Arte poética III” com uma sequência de forte motivação documental, composta por imagens mudas fixadas num mercado em registo próximo da reportagem. A escolha do espaço do mercado associa imediatamente as denúncias sociais que o texto faz à entidade “povo”, a “gente” a que a voz da poetisa se associa, não por simples e fácil solidariedade, mas a partir de um profundo sentido de igualdade e identificação humana, incapaz de compactuar com arranjos sociais e políticos lesivos da dignidade, da integridade e da nobreza intrínsecas a cada ser.

O tom de revolta e denúncia que domina o texto é usado em nome do coletivo (o que justifica a crescente insinuação discursiva da primeira pessoa do plural e a presença de uma rede lexical em que pontuam palavras como “mundo”, “universo”, “[H]omem”, “convivência”, “consciência comum” ou “progresso”) e apoia-se na convocação de várias vozes artísticas, elencadas quer na parte inicial da sequência (em que Sophia é filmada a ler o texto), quer na sua segunda e mais longa secção, em que à voz se sobrepõe a imagem em

---

<sup>12</sup> No seu primeiro segmento, o filme ilustra esta perspetiva de maravilhamento e identificação com a natureza recorrendo não só a textos poéticos da autora, sobretudo às artes poéticas onde a abordagem ao tema é feita de forma bastante demonstrativa e reflexiva, mas também a uma narrativa infantil – *A Menina do Mar* –, onde a presença da natureza se faz por uma via mais imaginativa, fantasiosa, animista e quase mítica.

movimento (no exato momento em que se afirma que a obra de arte, mais do que pertencer ao âmbito da cultura, se inscreve no real objetivo que é o “mundo” dos homens). Os nomes invocados são, portanto, referências escolhidas por Sophia para ancorar culturalmente a sua denúncia, a sua vontade de expor – num confessado programa de vocação moral – o sofrimento humano que a cerca. A primeira figura nomeada é Homero, uma referência cuja centralidade na obra de uma autora que tem na cultura e literatura clássicas um dos seus principais esteios temáticos não se estranha, até porque dá título a uma das narrativas de *Contos Exemplares*. Na verdade, o conto encena o encontro da narradora com uma personagem simultaneamente humana e mítica, o Búzio, recuperado pelo fio da memória: “Quando eu era pequena” é a expressão que serve de *incipit* ao conto e esta abertura é equivalente da que se encontra no texto “Arte poética III” que o filme cita (“A coisa mais antiga de que me lembro...”). E em ambos os textos a equivalência de pontos de partida conduz a uma mesma conclusão, relacionada com a força do encontro com a objetividade impositiva do real, tanto natural como social, aprendido em Homero (em “Arte poética III”) ou simbolicamente vertido na sua figura ou, melhor dizendo, numa personificação do seu mito (no conto homónimo). O final do conto pode ser entendido como uma amplificação do que Sophia diz no filme (e em “Arte poética III”) sobre Homero: a “felicidade” e o “esplendor da presença das coisas” lidos nos textos homéricos correspondem de forma quase literal à “alegria” das “[p]alavras que chamavam pelas coisas, que eram o nome das coisas” (Andresen 1993, 153), tal como eram ouvidas pela narradora ao velho Búzio durante a sua infância<sup>13</sup>.

Segue-se, no elenco feito por Sophia, Amadeo de Souza-Cardoso (1887-1918), cuja pintura é também apresentada, no filme, como lugar de reconhecimento do “esplendor da presença das coisas”. A novidade que representou a pintura modernista de Amadeo na sua época em Portugal não se fundou num abandono dos motivos tradicionais nem dos temas pictóricos trabalhados pela pintura académica do seu tempo. A inovação da sua técnica exerceu-se, em grande parte, em respeito pelas grandes categorias da representação na pintura, como o retrato, a paisagem e a natureza-morta. Sophia deteta, na articulação desse respeito com uma nova atitude e uma nova sensibilidade, uma intensa fidelidade ao real, com que se identifica e a que associa também a sua maneira de criar poesia. O filme fixa esta identificação na sequência documental gravada no mercado, durante a qual a câmara oscila entre a captação de figuras humanas e dos produtos naturais vendidos, com evidente insistência nos peixes. César Monteiro oferece-nos uma natureza-morta

---

<sup>13</sup> Veja-se, em Lourenço (2005, 34-35), a extensão da leitura da presença de Homero neste texto de *Contos Exemplares* a outros dois textos em prosa da autora: “Caminho da manhã”, de *Livro Sexto* (1962), e “Era uma vez uma praia atlântica”, um conto publicado em 1996. A distância que separa a escrita destes três textos é bem reveladora da transversalidade e da permanência da figura de Homero na produção literária de Sophia de Mello Breyner Andresen.

cinematográfica, em que se torna explícita, em vários momentos, a ação humana sobre os elementos que justifica a aplicação do termo: esses elementos não são representados na sua condição natural, intocada, mas sim depois de intervencionados, mutilados ou transformados pelo homem. Esta natureza-morta é exclusivamente constituída por peixes: apresentados, nos planos iniciais, ainda intactos, mas depois submetidos à ação humana, sendo abertos, amanhados, limpos e cortados a golpe de machado pelos vendedores do mercado. A escolha do peixe para esta sequência, por ser o mais provável representante do mundo marinho nas bancas de um mercado, não surpreende, se tivermos em conta a preponderância que o mar e os seres marinhos têm na escrita de Sophia. E esta escolha do peixe como elemento natural que se destaca no espaço do mercado vem ao encontro de um poema de *Livro Sexto* já acima invocado, “Caminho da manhã”:

Entra no mercado e vira à tua direita e ao terceiro homem que encontrares em frente da terceira banca de pedra compra peixes. Os peixes são azuis e brilhantes e escuros com malhas pretas. E o homem há de pedir-te que vejas como as suas guelras são encarnadas e que vejas bem como o seu azul é profundo e como eles cheiram realmente, realmente a mar. Depois verás peixes pretos e vermelhos e cor-de-rosa e cor de prata. E verás os polvos cor de pedra e as conchas, os búzios e as espadas do mar. E a luz se tornará líquida e o próprio ar salgado e um caranguejo irá correndo sobre uma mesa de pedra. (Andresen 1992a, 343-344)

A subtração do peixe ao seu ambiente natural e a sua conversão em alimento ilustram, no plano das imagens (que o trecho citado de “Caminho da manhã” sublinha com recurso à enumeração, ao polissíndeto e à intensidade das notas sensoriais), a referência que o texto lido por Sophia faz aos homens como “animais aguçados na luta pela sobrevivência”, mas que não podem nem devem ver-se reduzidos a esse nível de existência por serem “herdeiros da liberdade e da dignidade do ser” e, portanto, convidados a olhar para a natureza não apenas enquanto fonte de alimento, mas também enquanto exemplo de valores nobres, como a liberdade e a integridade. E esta deriva explica a deslocação que a câmara faz das bancas onde o peixe é amanhado para o grande plano exterior que acompanha as gaivotas em voo livre, uma antítese de fácil leitura e de imediata interpretação ideológica.

Não deixa também de ser curiosa a importância que o peixe aberto e ensanguentado assume em naturezas-mortas de Amadeo. Num quadro de 1913 (Imagem 6), Amadeo coloca no centro do arranjo pictórico um peixe cujo sangue de cor viva capta e monopoliza a atenção do espectador, assim levado a distingui-lo dos restantes elementos naturais que o circundam:



Imagem 6: Amadeo de Souza-Cardoso, *Natureza-morta* (1913) | © DR

A intensidade da presença deste motivo no quadro é o traço de força que Sophia, no filme, sinaliza na pintura de Amadeo e assume como aspiração da sua própria criação literária, que quer denunciar e superar a relação instintiva do ser humano com a natureza que a figuração do peixe representa para celebrar o nível superior de humanidade que é simbolizado pelo voo das gaivotas em céu aberto.

O último nome invocado neste segmento lido perante a câmara é o de Antígona, cujo exemplo e cuja voz são orientados no sentido destes mesmos valores: a rejeição que a poesia faz da “fatalidade do mal”, da “herança do pecado organizado”, do “pecado burguês”, responsável pelos desequilíbrios e injustiças que abundavam na sociedade portuguesa à data da composição do texto (1964). A poesia é equiparada a Antígona pela sua capacidade de resistência aos fatores de corrupção e disseminação do mal existentes em seu torno, tendo por missão ser o discurso “de rigor e de verdade” necessário à formação de uma nova “consciência comum” e ao “progresso das coisas”<sup>14</sup>, exatamente aquela em que se rejeita a metáfora do peixe ensanguentado do mercado e se aspira à condição das gaivotas que voam em céu aberto.

Por ser a figuração mítica da justiça que deve presidir à ordenação do coletivo, Antígona será novamente invocada num poema de *Dual* (1972), “Catarina Eufémia”, em que se faz uma associação direta dos valores que Antígona representa a uma figura que se tornou símbolo da resistência popular à força repressiva do regime de Salazar (cf. Boechat 2012, 134 e Gusmão 2005, 45). A figura mítica de Antígona é explicitamente convocada na estrofe final do poema:

---

<sup>14</sup> Cito livremente a partir do texto “Arte poética III” (Andresen 1992a, 7-9), que serve de base discursiva e estética ao segundo segmento do filme de João César Monteiro.

*Porque eras a mulher e não somente a fêmea  
Eras a inocência frontal que não recua  
Antígona poisou a sua mão sobre o teu ombro no instante em que  
morreste  
E a busca da justiça continua  
(Andresen 1992b, 164)*

Esta invocação articula-se, na lógica do filme, com a transição para o momento final da segunda sequência, em que encontramos a figura de Sophia menos centrada na evidência do real que a natureza lhe ensina e mais atenta à realidade humana surpreendida no plano do mercado e metaforicamente extrapolada para o plano do voo das gaivotas. A lição de justiça extraída do mito de Antígona esbarra na realidade humana fixada nos planos curtos e sucessivamente cortados que incidem sobre as bancadas do mercado e desemboca, a nível temático, na parte final deste trecho. Efetivamente, o segundo segmento do filme termina com a confrontação de dois poemas de Sophia. O primeiro é “Passam os carros”, de *Coral* (1950), de que é citado o primeiro verso da quinta estrofe, “Creio na nudez da minha vida”, tomado como epítome da sobreposição que a autora faz entre a sua biografia e a sua poesia, fazendo tábua rasa dos acontecimentos e circunstâncias de que se compõe habitualmente um texto biográfico para apenas valorizar a fixação da eternidade que a escrita promete ao suspender tudo o que não resiste à passagem do tempo (“Tudo o que me acontece é dispensável. / Só tenho o sentimento suspenso de tudo / Com a eternidade a boiar sobre as montanhas” – Andresen 1992a, 171). O segundo poema é “Esta gente”, de *Geografia* (1967):

*Esta gente cujo rosto  
Às vezes luminoso  
E outras vezes tosco*

*Ora me lembra escravos  
Ora me lembra reis*

*Faz renascer meu gosto  
De luta e de combate  
Contra o abutre e a cobra  
O porco e o milhafre*

*Pois a gente que tem  
O rosto desenhado*

*Por paciência e fome  
É a gente em quem  
Um país ocupado  
Escreve o seu nome*

*E em frente desta gente  
Ignorada e pisada  
Como a pedra do chão  
E mais do que a pedra  
Humilhada e calcada  
Meu canto se renova  
E recomeço a busca  
De um país liberto  
De uma vida limpa  
E de um tempo justo  
(Andresen 1992b, 22-23)*

“Esta gente” que o título celebra é o *povo* que a câmara de César Monteiro surpreende no mercado, composto por homens, mulheres e crianças que são simultaneamente “escravos”, porque subjugados por um regime que os anula e reprime, e “reis”, porque sobrevivem, resistem, conversam e riem, mantendo a luz no rosto e a esperança num tempo diferente. A primeira pessoa (“Meu canto”, diz-se na última estrofe) vem afirmar a responsabilidade da poesia na manutenção dessa luz e na busca dessa esperança para quem perdeu a faculdade da voz – e por isso o filme não nos permite ouvir as pessoas na sequência do mercado e sobrepõe-lhes as palavras de Sophia, personificação da poesia a assumir-se como voz (possível e resistente) da gente oprimida. E fica a mensagem de que, juntamente com sua voz, ficarão as vozes oriundas de outras artes ou de artes como a sua e a promessa final de “um país liberto”, como as gaivotas do filme de César Monteiro, de “uma vida limpa”, como a que nasce das palavras de Homero ou da pintura de Amadeo, e de “um tempo justo”, como o que Sófocles fixou na força mítica de Antígona.

### Segmento 3 [09m45s-16m45s]

O terceiro *andamento*<sup>15</sup> do filme retoma, por mais duas vezes, uma no início e outra no final, o enquadramento da figura no espaço

---

<sup>15</sup> O uso do termo não é feito a despropósito se atendermos à importância que a música de Bach assume na marcação da fronteira entre os três segmentos na lógica estrutural do filme. A própria Sophia de Mello Breyner não foi alheia a esta

doméstico, ocupada com a atividade que a define como escritora. Esta cena da escrita, como é observado por Ana Catarina Pereira (2018, 177), constitui, no conjunto do filme, uma espécie de citação nas entrelinhas de um dos poemas mais célebres do primeiro livro de poemas de Sophia, *Poesia I* (1944):

*Casa branca em frente ao mar enorme,  
Com o teu jardim de areia e flores marinhas  
E o teu silêncio intacto em que dorme  
O milagre das coisas que eram minhas.*

(...)

(Andresen 1992a, 31)

A primeira estrofe de “Casa branca” podia servir de descrição ao espaço íntimo em que a personagem se move no filme, quer no interior, quer, nesta terceira parte, também no exterior. Este espaço de preservação, recolhimento e encontro com o mundo pessoal (desde a família aos objetos) é também o espaço da criação literária, permitindo, pela forma como comunica com a natureza, sobretudo a praia e o mar, um acesso privilegiado aos referentes concretos dos motivos principais da sua poesia. O momento da escrita do poema constrói-se como uma pequena liturgia onde todos os objetos são suscetíveis, como já se referiu, de ser lidos em clave simbólica: a janela, a mesa, o cigarro, a concha marinha que acolhe a sua cinza, o copo de água, o cesto de fruta (contemplado com um grande plano que é certamente devedor da leitura do *incipit* de “Arte poética III”) e, naturalmente, também destacados por grandes planos, o caderno, a caneta e a mão da escritora em plena redação. O cinema procura mimetizar e surpreender o indizível milagre do “acontecer” do poema, como Sophia dirá em “Arte poética IV” (*Dual*, 1972). O cinema tenta superar a inefabilidade e a inexplicabilidade do gesto literário numa recriação performativa, à partida impossível e malsucedida, do mistério encerrado no verbo “escrever”, a que Sophia dedicou vários esforços de reflexão metaliterária:

“Escrita do poema” (*Geografia*, 1967)

*A mão traça no branco das paredes  
A negrura das letras  
Há um silêncio grave  
A mesa brilha docemente o seu polido*

---

organização musical na edição das suas coletâneas: *Musa*, de 1994, por exemplo, integra vinte e seis poemas divididos em três andamentos.



*De certa forma*  
*Fico alheia*  
 (Andresen 1992b, 87)

“Escrita II” (*Ilhas*, 1989)

*Escreve numa sala grande e quase*  
*Vazia*  
*Não precisa de livro nem de arquivos*  
*A sua arte é filha da memória*  
*Diz o que viu*  
*E o sol do que olhou para sempre o aclara*  
 (Andresen 1992b, 348)

Estes dois poemas, apresentados a título exemplificativo, descrevem a natureza quase involuntária da escrita poética, contrariando a atitude de empenho que o filme de alguma forma figura ao encenar o quadro. O texto poético sobre o qual incidu a ficção cinematográfica do momento de cristalização formal da palavra é “Que poema...”, que serve de abertura à quarta secção da segunda parte de *Coral* (1950), também ele um exercício metaliterário:

*Que poema, de entre todos os poemas,*  
*Página em branco?*  
*Um gesto que se afaste e se desligue tanto*  
*Que atinja o golpe de sol nas janelas.*

*Nesta página só há angústia a destruir*  
*Um desejo de lisura e branco,*  
*Um arco que se curve – até que o pranto*  
*De todas as palavras me liberte.*  
 (Andresen 1992a, 233)

O filme procura reconstituir, através de imagens em movimento, o gesto de criação de um texto que, tal como “Escrita do poema”, citado acima, quase denega o valor intrínseco desse mesmo gesto, como se a mão de quem escreve fosse simples agente de uma força que lhe é alheia e o poema se gerasse a partir de um movimento centrífugo relativamente ao autor, propagando-se no papel, afastando-se e desligando-se (dois verbos do próprio poema) da sua

origem material para se irmanar com os elementos e fenômenos naturais. O branco e a lisura que o suporte natural do poema já possui parecem constituir a expressão máxima do que o poema tem a transmitir, como se a “negrura das letras” e a “angústia” da página fossem supérfluos, querendo apenas veicular a pureza do que existia antes delas desde sempre. A escrita afirma a vontade de se autorrasurar e autodestruir depois de cumprida a missão de declarar ao mundo o nome das coisas, como se simplesmente as desenhasse. E por isso, nestes dois poemas, é tão expressiva a seleção dos vocábulos que transmitem o gesto da escrita, que é na verdade apresentado como um gesto pictórico, vertido plasticamente no material que o recebe: o verbo “traçar”, o “branco” das paredes e da página, a “negrura” das letras, o “polido” da mesa, a “lisura”, o “arco” da página que se curva, etc. É exatamente a propósito deste poema que, em “Arte poética IV”, Sophia se refere a uma “maneira de escrever” em que domina “uma aguda sensação de plasticidade e um vazio”, em que se joga “com o desconhecido, o ‘in-dito’, a possibilidade”, a hipnose de cujo exercício resulta o poema, como se não fosse mais do que a manifestação do “desejo de escrever” (Andresen 1992b, 166). É também fundamental para a reconstituição feita no filme a referência à janela, limiar onde, na osmose que o poema realiza, se cruzam e combinam dois mundos complementares na poesia de Sophia: a casa e a realidade exterior que a envolve, tanto a natural como a humana.

Neste terceiro segmento do filme, o apelo da natureza volta a ser o fulcro da câmara, mas agora a filmagem abandona o espaço doméstico para dar primazia ao exterior. Antes disso, porém, há uma sequência em que Sophia toma a palavra diante da câmara para retomar uma questão já aludida no segmento anterior a propósito do conceito de biografia. A autora refere-se à imanência da eternidade no presente, palpável na concretude de cada coisa e tangível na sua atualidade. É atual o que, mesmo sendo antigo no tempo, permanece vivo e com interesse no presente, o que é, no fundo, uma definição muito particular do clássico, uma categoria estética fundamental na criação literária de Sophia. Este apego ao real concreto e envolvente, composto por elementos em cuja beleza singular reside a divindade que decorre da simples existência, transfigura a verdade de cada objeto, fazendo com que nela se consubstancie a irrepetibilidade de cada momento e a valorização do contacto e da sensação de unidade e comunhão com a diversidade do mundo. Esta crença numa eternidade fixada nas próprias coisas, dependente portanto da atualidade do olhar que as observa e compreende, é vazada em poemas como “Traduzido de Kleist”, de *Livro Sexto*:

*Dizem que no outro mundo o sol é mais brilhante*

*E brilha sobre campos mais floridos*

*Mas os olhos que veem essas maravilhas*

*São olhos apodrecidos.*

(Andresen 1992a, 360)

E, parecendo ter estes versos por divisa e retomando as cenas iniciais, o filme de César Monteiro vai agora acompanhar Sophia no exterior, saindo do espaço da casa e fruindo do contacto direto com o mar, celebrado em tantos poemas. No surpreendente regime de *home movie* de que fala João Bénard da Costa (2019), o filme apresenta-nos Sophia no mesmo ambiente familiar dos segmentos anteriores, rodeada pelos filhos, mas agora entre mergulhos e braçadas num mar como o invocado em “Grutas”, também de *Livro Sexto*<sup>16</sup>.

A presença da figura de Sophia nos espaços tantas vezes celebrados poeticamente é transposta para uma comunhão íntima com a força viva do mar: aquilo a que assistimos não é uma simples ida familiar à praia, mas um ritual coletivo em que pontua a alegria de Sophia, visivelmente integrada no seu elemento natural, em completa harmonia com as coisas de que se apresenta em “Grutas” como óculo poético e sibilino capaz de iniciar os outros no mistério de ver tudo pela primeira vez. O olhar que inaugura o mundo através da expressão poética da objetividade do real tem o poder sincrético de anular o tempo e de convidar os leitores a sentirem-se contemporâneos da criação de cada coisa, como se o poema aspirasse a pouco mais do que à nomeação tautológica da essência dos seres, de que se destacam novamente os peixes, agora símbolo de vida e movimento. E este sincretismo equivale à noção de eternidade de que Sophia falara perante a câmara já neste último segmento do filme.

Ao aproximar-se do final, o filme aborda, através da introdução de uma nova voz – a da filha Maria –, outra das seduções artísticas em Sophia – a dança, um tema a que dedicou vários poemas. Em entrevista a Maria Armanda Passos, Sophia afirmou que o seu interesse pela dança existiu desde sempre e fala desta forma de arte como “um elemento dionisíaco ligado ao ritmo e à despersonalização”, a “uma consciência múltipla” (Passos 1982, 3-4). Sophia nunca se dedicou formalmente à dança, mas a dança (assim como a narrativa e a representação de histórias) esteve sempre presente na sua vida pessoal e familiar, sobretudo perante os filhos. No filme, aliás, realça-

---

<sup>16</sup> Os seguintes trechos deste poema em prosa são os mais representativos desta comunhão com o elemento marinho: “O esplendor poisava solene sobre o mar. E (...) quase me cega a perfeição como um sol olhando de frente. (...) De forma em forma vejo o mundo nascer e ser criado. (...) Limpa, a luz recorta promontórios e rochedos. É tudo igual a um sonho extremamente lícido e acordado. (...) § Um fio invisível de deslumbrado espanto me guia de gruta em gruta. Eis o mar e a luz vistos por dentro. Terror de penetração na habitação secreta da beleza, terror de ver o que nem em sonhos eu ousara ver, terror de olhar de frente as imagens mais interiores a mim do que o meu próprio pensamento. (...) As anémonas rodeiam a grande sala de água onde os meus dedos tocam a areia rosada do fundo. E abro bem os olhos no silêncio líquido e verde onde rápidos, rápidos fogem de mim os peixes. (...) Esta manhã é igual ao princípio do mundo e aqui eu venho ver o que jamais se viu. § O meu olhar tornou-se liso como um vidro. Sirvo para que as coisas se vejam” (Andresen 1992a, 345-346).

se o lado criativo e performativo de Sophia, o que, no respeitante à dança, foi várias vezes sublinhado pela própria autora<sup>17</sup>.

De entre os muitos poemas em que a dança surge como tema ou motivo poético, destacarei aqui um poema de *Coral*, o penúltimo da coletânea, intitulado “Inventei”:

*Inventei a dança para me disfarçar.  
Ébria de solidão eu quis viver.  
E cobri de gestos a nudez da minha alma  
Porque eu era semelhante às paisagens esperando  
E ninguém me podia entender.  
(Andresen 1992a, 242)*

Trata-se de um poema que se relaciona diretamente com a figura que o filme cria a partir de Sophia, para quem a representação, *lato sensu*, ou seja, a assunção de uma forte dimensão performativa, acompanhava sempre as vivências do quotidiano. A voz estranha que o filho Xavier deteta, num momento anterior do filme, na sua leitura de *A Menina do Mar* e o relato que a filha Maria faz, também no filme, dos momentos em que Sophia dramatizava histórias ou dançava são elementos reveladores de uma presença da expressão artística que vai muito além da faceta pública e reconhecida da criação literária, nunca sendo, ao mesmo tempo, alheia a ela. Como se diz em “Inventei”, a dança, entendível, por sinédoque, como uma forma estética de se expressar perante os outros, funciona como forma de ocultação e revelação da essência humana do indivíduo, essa “nudez” tantas vezes referida, por em tanto se assemelhar à existência das coisas simples e em quase tudo se distinguir do modo de estar dos homens. A poesia constituir-se-á como veículo para a superação final desse problema. Em *Coral*, o poema que encerra a coletânea e se segue a “Inventei” tem justamente o título “Final” e, à luz do que assistimos no filme de César Monteiro, podemos interpretar nele uma eleição da escrita como forma de ultrapassar a dificuldade de comunicar com os outros que “Inventei” aponta. O poema diz, lapidarmente, o seguinte:

*Mas na janela o ângulo intacto duma espera  
Resolve em si o dia liso. (Andresen 1992a, 243)*

---

<sup>17</sup> Assim acontece numa entrevista concedida a Miguel Serras Pereira, em 1985: “Eu vivia no Porto quando era pequena e não havia nenhuma escola de ballet. Inventava danças sozinha. Anos depois não perdia os bailados que apareciam. Mas era tarde para aprender. Dançava muito sozinha e, quando os meus filhos eram pequenos, dançava para eles. Por isso ninguém percebe por que razão, no filme do João César Monteiro, a minha filha Maria me compara com a Isadora Duncan” (Pereira 1985, 3).

A abertura com a adversativa estabelece uma ligação gramatical quase direta com o poema anterior, como se o viesse terminar mediante a afirmação de um contraste. Se, com base no filme de César Monteiro e em fotografias como a de Eduardo Gageiro, podemos interpretar “na janela” e no seu “ângulo intacto dum espera” o espaço de realização da escrita em que a poesia vem resolver “o dia liso”, é lícito considerar que é através da escrita que Sophia comunica o que em “Inventei” parecia ininteligível aos outros: a “dança” secreta e íntima que ia escondendo do mundo, mantida em reserva perante a emergência da força que lhe serviu de janela para o mundo – a literatura.

Mas a janela para que a câmara se encaminha no final não funciona apenas como canal de saída para o exterior, é também via de entrada no mundo íntimo, ligado à natureza primordial de que Sophia nunca verdadeiramente se sente afastada. E se o filme retrata bem essa comunhão nas cenas em que se mostra a família a fruir “o prazer do mar” (Costa 2019), opta também por sinalizar a sua força no âmbito da escrita, ao terminar com dois planos sucessivos em que se mostra, primeiro, o mar que se observa a partir da janela onde Sophia escreve, sublinhando a centralidade temática que ocupa na sua criação literária, e depois um fundo branco onde a mão de Sophia assina o seu nome, que se dilui na brancura que encerra o filme. Tudo isto sucede com a voz da autora em *off* recitando “Inscrição”, um “poema-epitáfio” (Costa 2019) de *Livro Sexto* que vem, com os dois elementos anteriores, formar uma tríade em que o mar, a escrita e a identidade de Sophia parecem fundir-se, de modo intenso e coalescente, numa só unidade:

*Quando eu morrer voltarei para buscar  
Os instantes que não vivi junto do mar  
(Andresen 1992a, 365)*

### Coda

Este percurso pelo filme que João César Monteiro realizou a partir de um convívio com Sophia de Mello Breyner Andresen, nitidamente destinado a revelar e expor a presença humana existente para lá da imagem pública da poetisa, procurou evidenciar, nele, um discurso fílmico amplamente contaminado pela força temática, estética e até formal com que a literatura, em geral, e a poesia, em particular, foram arrastadas pela matéria filmada. Tratando-se de um filme que versa a presença da figura humana numa diversidade de contextos que correspondem aos espaços naturais da sua existência (a família, a casa, o mar, a praia) e procura avaliar a eficácia dessa presença dentro e fora da atividade que justificou a realização do filme – a escrita literária –, *Sophia de Mello Breyner Andresen* constitui um objeto

fílmico integralmente analisável enquanto *ersatz* literário. Na verdade, a presença de Sophia, que é constante ao longo do filme (a sua voz permanece, inclusive, nos momentos em que a imagem assume outros referentes), arrasta consigo a palavra dos seus textos, o que acaba por marcar indelevelmente o timbre, o ritmo e o próprio teor do filme. Efetivamente, a palavra poética em si não é filmável, como conclui – num tom de aparente desencanto e alguma frustração – o próprio realizador (Santos 1969), mas o filme não deixa de funcionar como negação dessa perspetiva: na verdade, por mais que a realização e a montagem procurem desconstruir a *persona* literária de Sophia e confrontá-la com a informalidade e o imediatismo do quotidiano doméstico, a poetisa serve-se da câmara que a filma para dar presença e protagonismo aos seus textos, ora lendo-os, ora recitando-os de cor, ora comentando a sua génese, ora percorrendo reflexivamente sobre o seu conteúdo e o seu significado no conjunto da sua obra. Falando à câmara da sua existência enquanto pessoa (“eu não acredito na biografia, que é a vida contada pelos outros”, 7:58), Sophia acaba por circunscrever o objeto do seu discurso à sua criação literária, como se de elementos sobreponíveis e semanticamente sinónimos se tratasse, a propor, no fundo, que compreendamos que o que ficará registado no filme é uma hipóstase da sua pessoa e do seu verbo. A recorrência de narrativas, discursos, poemas, memórias e textos reflexivos ou metaliterários ao longo do filme trai a natureza figurativa das imagens, que, por aparente desígnio do seu alvo – neste caso, Sophia –, simultaneamente se afirmam e se anulam para darem consistência, protagonismo e rosto à palavra e, no fundo, à poesia, que assim se deixa, pelo menos em parte, cercar pelo escopo da câmara.

## BIBLIOGRAFIA

- Andresen, Sophia de Mello Breyner. 1992a. *Obra Poética I*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- , 1992b. *Obra Poética II*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- , 1993. *Contos Exemplares*. Porto: Figueirinhas.
- Boechat, Virgínia Bazzetti. 2012. “Antígona e Catarina Eufémia. Figurações da justiça em Sophia de Mello Breyner Andresen.” *Forma breve* 9: 125-138.
- Costa, João Bénard da. 2019. Folha de sala da sessão de 16/09/2019, Ciclo “Sophia de Mello Breyner Andresen: Sirvo para que as coisas se vejam”. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Gusmão, Manuel. 2005. “Da evidência poética: justeza e justiça na poesia de Sophia.” In *Estudos em homenagem a Sophia de Mello Breyner Andresen*, editado por CDFLUP/CCFLUP, 37-48. Porto: FLUP.
- Helder, Herberto. 1997. *Os Passos em Volta*. Lisboa: Assírio & Alvim.

- Lourenço, Frederico. 2005. “Sophia e Homero.” In *Estudos em homenagem a Sophia de Mello Breyner Andresen*, editado por CDFLUP/CCFLUP, 31-46. Porto: FLUP.
- Melo, Jorge Silva. 2017. “Jorge Silva Melo sobre João César Monteiro”, *Cineluso* (blogue). <https://www.youtube.com/watch?v=71xxfxHXHnc>. Acesso em 03-IV-2020.
- Monteiro, João César. 1974. *Morituri te salutant*. Lisboa: & Etc.
- Oliveira, Carlos de. 1979. *O Aprendiz de Feiticeiro*. Lisboa: Sá da Costa.
- , 1982. *Trabalho Poético*. Lisboa: Sá da Costa.
- Passos, Maria Armanda. 1982. “Sophia de Mello Breyner Andresen: ‘Escrevemos poesia para não nos afogarmos no cais...’” – Entrevista a Sophia de Mello Breyner Andresen. *Jornal de Letras, Artes e Ideias* 26 (16/02/1982): 2-5.
- Pereira, Ana Catarina. 2018. “Cine-poema: a poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen no filme de João César Monteiro.” *Revista do CESP* 38 (60): 173-187.
- Pereira, Maria Eugénia. 2019. “Sophia de Mello Breyner Andresen na poesia de cinema de João César Monteiro.” In *Avanca Cinema 2019. Conferência Internacional de Cinema “Arte Tecnologia, Comunicação”*, coord. António Costa Valente: 613-628. Avanca: Cine Clube de Avanca.
- Pereira, Miguel Serras. 1985. “Sophia: ‘Sou uma mistura de Norte e Sul’” – Entrevista a Sophia de Mello Breyner Andresen. *Jornal de Letras, Artes e Ideias* 135 (05/02/1985): 2-3.
- Prado Coelho, Eduardo. 1986. “Uma personalidade – um tempo – uma obra” – Entrevista a Sophia de Mello Breyner Andresen. *ICALP Revista* 6 (agosto/dezembro 1986): 60-77.
- Santos, João César. 1969. “Entrevista com João César Santos.” *O tempo e o modo* 69/70: 403-410.
- Soromenho, Ana. 2019. “O princípio de Sophia.” *Revista E / Expresso* 2429 (18/05/2019): 25-34.
- Vila-Matas, Enrique. 2011. *Dublínescas*. Lisboa: Teorema.
- Wivel, Mikael, ed. 1998. *Vilhelm Hammershøi: Danish Painter of Solitude and Light*. Nova Iorque: Guggenheim Museum Publications.

## FILMOGRAFIA

- Sophia de Mello Breyner Andresen*. Dir. João César Monteiro. Lusomundo, Portugal, 2003 [1969]. 17 minutos.