

## Nas tessituras das memórias fluidas de Sophia Andresen e Conceição Paranhos

Juliana de Souza Gomes Nogueira<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este trabalho pretende discutir a presença do que se pode denominar de uma "memória líquida" nas poéticas de Sophia de Mello Breyner Andresen e Maria da Conceição Paranhos. Comparativamente, analisa poemas das escritoras, cujos elementos evocados dão a dimensão de como as memórias pessoais das autoras vão sendo fluidamente reconstruídas nos textos, num tecer e destecer infinito que leva as composições analisadas a distanciarem-se da ideia de memória estável e fixa.

**PALAVRAS-CHAVE:** Memória Líquida; Andresen; Paranhos; Tessituras Poéticas.

**ABSTRACT:** This paper aims to discuss the presence of what might be called a "liquid memory" in the poetic Sophia de Mello Breyner Andresen and Maria da Conceição Paranhos. Comparatively analyzes poems of writers, whose evoked elements give the dimension of personal memories as the authors are being fluidly reconstructed the texts, a weaving and unweaving it takes infinite compositions analyzed to distance themselves from the idea of stable and fixed memory.

**KEYWORDS:** Memory Net; Andresen; Paranhos; tessituras Poetics.

Em *Solo da infância*, de Maria da Conceição Paranhos (1996, p. 12), “o borbulhar de vozes vindas com o vento” recria no poema a sensação de que o contato com a história pueril da escritora reaparece, liquidamente, sob a forma de bolhas. Do solo passado da infância, as vozes saem como água evaporando da terra, subindo; vindo ao encontro do leitor com a leveza do vento e seu descaminho.

Na parte final do poema, a vida – repetidamente – “impressentida” para a voz poética torna perceptível o modo paradoxal de reelaboração das lembranças: *tessituras poéticas ficcionalmente reconstruídas a partir de traços mnemônicos*:

[...]os sustos, pavor das noites paradas,  
a porta aberta, os travesseiros mornos,  
o chão a estalar e os loucos olhos,  
os olhos de insônia, sempre abertos  
e o borbulhar de vozes vindas com o vento,  
o ranger de metais em brancos da memória,  
enquanto no vestíbulo o imenso relógio  
marcava as horas, impiedosamente  
(o som das badaladas levantando as telhas),

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia. Mestre em Literatura e Diversidade Cultural. Licenciada em Letras Vernáculas. Título da Pesquisa: Caminhos da memória nas poéticas de Conceição Paranhos e Sophia de Mello Breyner Andresen.

os cabelos rebeldes, muda, a boca:  
ó vida, vida, vida, de todo impresentida.

Nesses versos finais da composição, o ambiente morno em que se encontrava a voz poética é semelhante ao da caminhada que ela rememora nos versos iniciais: “Eram patas de cobre ardendo ao sol,/ o calor propagando-se nas trilhas”. A sensação de incômodo da criança pelas andanças do passado ressoa mais tarde no quarto onde imperava a insônia, diminuindo a distância entre o passado rememorado e o tempo da rememoração: uma tendência que, de acordo com Zygmunt Bauman (2011, p. 137), em *Modernidade Líquida*, começa nas relações entre capital e trabalho: “A distância em tempo que separa o começo do fim está diminuindo ou mesmo desaparecendo”.

Nesse aposento, à maneira de um “susto”, tudo era imprevisto e incompleto, pois havia “pavor” e a “porta estava aberta”, sem oferecer segurança alguma ao eu que se sugeria deitado, em sua cama com “travesseiros mornos”. Ainda nesse ambiente, as lembranças incomodavam. Tanto que o leitor pode sentir o incômodo advindo, supostamente, da grave concentração de sons no quarto de onde se rememora: “(o som das badaladas levantando as telhas)”.

O “ranger de metais” conduz ao absurdo, ao lapso representado pelos “brancos da memória”; enfim, ao jogo entre a memória e o esquecimento; afinal a vida é “de todo impresentida”. Logo, nela, há sempre algo que passa despercebido pela percepção e compreensão, pois uma visão total dos fenômenos do mundo seria tão absurda quanto o esquecimento total.

Nota-se nesse ponto a ligação entre ver e rememorar na composição. O que também será notado nos versos de Sophia Andresen. No “chão a estalar”, “os loucos olhos”, “os olhos de insônia” estão “sempre abertos”. Aqui, de certa forma, a presentificação das lembranças aponta para uma semelhança entre a poetisa e a vidente: ambas veem cenas que ocorrem em lugares distantes.

Pode-se, então, deduzir que a situação chega ao oxímoro, quando esses “brancos da memória” tornam “muda, a boca”, dando representação ao lapso e ao silêncio que se instauram ante o “pavor”; porém os cabelos “rebeldes” são indícios de que não há somente um sobressalto a acometer a voz lírica no “vestíbulo”, como também há traços que permanecem, apesar do caos, como forças criativas que reconstroem um passado que, por si só, já estaria apagado, desbotado; como sugerem o terceiro e quarto versos do poema: “os canteiros de cravos e violetas/ fenecendo em pétalas e folhas”.

Essa imagem do jardim demonstra a passagem do tempo, sentida com certa nostalgia, também presente no poema *O jardim e a noite*, de Sophia Andresen: “[...] E sob o peso dos narcisos floridos/ Do presente/ Calaram-se os meus sonhos perdidos”. Em muitos poemas da poetisa portuguesa, também o vento propaga a liquidez da memória lida em Paranhos, conferindo mobilidade aos traços mnemônicos contidos no tecido poético.

No Jardim, espaço privilegiado para a memória poética da escritora, no sentido de ser uma imagem constantemente retomada e reelaborada em suas composições, “o vento passa, sonhador e distraído”, mas também “Peregrino de mil romagens” (ANDRESEN, 2011, p. 81); isto é, conhecedor de vários caminhos, vivenciador de muitas histórias. Numa noite de espera, no poema *É por ti que se enfeita e se consome*, é igualmente o vento que, “torcendo as árvores desfolhadas/ Canta e grita” (201, p. 93), trazendo o anúncio da vinda de um eu indefinido que pode ser a própria poesia, em sua expressão metalinguística, no momento em que reencena o passado.

No poema de Andresen (2011, p. 19), com o título *O jardim e a noite*, em vez da estridência dos metais que levam aos “brancos da memória”, em Paranhos, o leitor se depara com o silêncio nas estrofes finais:

Tomei nas minhas mãos a sombra escura  
E embalei o silêncio nos meus ombros.  
Tudo em minha volta estava vivo  
Mas nada pôde acordar dos seus escombros  
O meu grande êxtase perdido.

Preservar o silêncio, embalando, tomando-o nos próprios ombros para que dele – “sombra escura” – o eu possa ouvir de modo pleno o que, supostamente, se perdeu: essa é a primeira cena nesse jardim que é noite, “solitário e sem lua”. Enfim, o jardim é o espaço propício à escuta total, caso ela fosse possível. Pois o silêncio – personificado – torna-se “uma caixa de pandora”, ao mesmo tempo em que sugere lembranças tão pessoais, tão íntimas, que tem que ser embalado com cuidado nos ombros, como criança de colo.

Apesar de exalar a beleza da vida, o jardim é igualmente o lugar da morte, espaço a partir do qual se rememora o que foi; o que não é mais e jaz sob “seus escombros”. Nesse espaço, o eu se coloca nostalgicamente, sentido a impossibilidade do retorno como perda. *Em busca do passado*, outro poema de Paranhos (1996, p. 24), a voz

poética, de outro modo, sugere que o próprio eu precisa se afastar do solo do passado, esse solo carregado de lembranças, para torná-lo matéria poética: “Não se sabe que mundos se descobrem/ aos que se sentem soltos, desterrados”.

No caso de Andresen, *O jardim*, provavelmente, fora o espaço em que o eu, quando criança, experimentou sensações que não mais pode ter acesso, como o mencionado “êxtase perdido”: um conhecimento que a poetisa coloca como impossível de ser retomado. Mas – apesar do sentimento nostálgico percebido na expressão “só” da estrofe a seguir – quando se analisa toda a composição e, notadamente a referida parte final, vê-se que há uma abertura para que as sensações sejam revividas de outras maneiras. Por isso, outros arrebatamentos são sugeridos no texto, até mesmo a partir de uma tentativa frustrada de decifrar plenamente a fala do silêncio que representa as lembranças:

Só o vento passou pesado e quente  
E à sua volta todo o jardim cantou  
E a água do tanque tremendo  
Se maravilhou  
Em círculos, longamente.

A estrofe, apesar do “só” inicial, recria esse novo fascínio que se instaura com o passar do vento; ainda que este seja “pesado e quente”, faz o jardim cantar, provocando a mobilidade da água no tanque: a representação da vida que continua a se manifestar com seus mistérios e silêncios indecifráveis. Afinal, o que o vento canta? Seja o que for, não pode fazer o passado ascender completamente, como se intenta no princípio do mesmo poema de Andresen:

Atravessei o jardim solitário e sem lua,  
Correndo ao vento pelos caminhos fora,  
Para tentar como outrora  
Unir a minha alma à tua,  
Ó grande noite solitária e sonhadora.

Entre os canteiros cercados de buxo  
Sorri à sombra tremendo de medo.  
De joelhos na terra abri o repuxo,  
E os meus gestos foram gestos de bruxedo.  
Foram os gestos dessa encantação,  
Que devia acordar do seu inquieto sono  
A terra negra dos canteiros  
E os meus sonhos sepultados  
Vivos e inteiros.

O termo “devia”, no futuro do pretérito, mostra a (fusão) rememoração como limitada. A um só tempo, “sepultados”, mas também “vivos e inteiros”, a memória ganha o *status* de sonho: o sonho que devia ser acordado vivo e inteiro. Nesse sentido, Bachelard, em *A poética do espaço*, afirma que o homem luta contra a ausência através do sonho. Não qualquer sonho, mas o sonho que, em Andresen, devia ser acordado pelos “gestos” de uma “encantação”.

Aqui a poetisa, à maneira de Paranhos, como a vidente, também evoca a esfera da magia: a encantação como artifício para recordar. E o recordar cada vez mais um presente que se abre, diminuindo, conforme Bauman, “a distância em tempo que separa o começo do fim [...] duas noções, que outrora eram usadas para marcar a passagem do tempo, e portanto seu “valor perdido”, perderam muito de seu significado que, como todo significado, derivava de sua rígida oposição” (BAUMAN, 2001, p. 137).

A ambivalência do texto poético, por outro lado, dilui essas oposições. Atravessar o jardim será, para Sophia Andresen, reflexivamente, atravessar-se a si mesma. Igualmente, Paranhos sugere esse movimento quando relembra os deslocamentos feitos na infância e ressalta a necessidade do que chama de desterro, um afastamento do passado para que ele torne a ser reinventado.

Em Andresen, as lembranças no jardim, “Entre canteiros cercados de buxo”, provocam medo e a voz poética evoca algo de mágico, uma “encantação”, para “acordar do seu inquieto sono/ A terra negra dos canteiros”. Sem, contudo, obter sucesso, observa e ressentido que “só o vento passou pesado e quente”; para, então, maravilhar-se com a festa que o vento faz no tanque, propagando em círculos, “longamente”, o som na água: e o mistério da vida se renova, plenamente vivo, mas não completamente acessível.

Tanto em Paranhos como em Andresen, a própria linguagem dos textos, com expressões no passado, indica o caráter rememorador dos poemas. Neles, a noite é o ambiente propício à rememoração. Nessas poéticas, o poema será, então, o rastro, o palimpsesto com traços que reencenam o passado, fazendo dos sons propagados pelo vento imagens “deformadas”, para expandir uma expressão de Gaston Bachelard (2001, p. 1), em *O ar e os sonhos*, quando esse autor afirma que a imaginação é “a faculdade de deformar as imagens [...], de libertar-nos das imagens primeiras, de mudar as imagens”.

Pode-se, desse modo, afirmar que os poemas de Andresen e Paranhos pertencem ao tempo sem substância do “mundo do software” descrito por Bauman: “um tempo sem consequências” em que o capital, cada vez mais fluido, tende a levar as coisas à exaustão e ao desinteresse. Entretanto, diferentemente do tempo cotidiano, na memória poética analisada, a falta de substância não tende a imprimir a sensação de eliminação do tempo. Mas a incerteza e a insegurança do tempo de hoje, o sentimento partilhado da falta de segurança, visualizado na fragilidade de uma bolha, no arrebatamento do susto, no canto do vento, na água que propaga o som, diluindo as certezas; elementos que tornam nítido o caráter suplementar dos poemas, no sentido em que Jacques Derrida, em *A farmácia de Platão* (2005), fala de suplemento: como algo que acrescenta, que vem a mais, como a própria escritura, o *phármakon*.

Segundo Derrida (2005, p. 55), Platão sonha com uma memória sem signo, isto é, sem suplemento, sem *phármakon*; uma memória inteiramente presente que não necessitasse “de signos para lembrar-se do não-presente com o qual ela tem, necessariamente, relação”. Diferente do pensamento de Platão, a essa relação Bachelar, em *O ar e os sonhos*, imprime um nome: *mobilidade*, ao mostrar como o movimento das formas torna redutivo um passado que é, como diz, “aspiração a imagens novas”, “convite à viagem”, à peregrinação, presente em Paranhos, e às andanças do vento, presente em Andresen.

A imagem do vento peregrino, do poema de Andresen, comunica-se com a representação do “vento andejo/ arauto de cidades desejadas”, do poema de Paranhos (1996, p. 11). Nessas imagens, o vento é o elemento que transporta metafórica e sinestesticamente as lembranças. Através do vento, essas lembranças adquirem sonoridade, mas também espacialidade e materialidade no poema; elas se tornam visíveis enquanto construções poéticas de linguagem.

Nota-se, desse modo, a patente ligação com os sentidos nas poéticas de Andresen e Paranhos; de modo que trilhar os caminhos das memórias presentes nos poemas das autoras situa o leitor, paradoxalmente, no desvio; isto é, no “jogo de rastros e suplementos [...] que nenhuma realidade, nenhuma referência absolutamente exterior, nenhum significado transcendente vem bordejar, limitar, controlar”, como o diz Jacques Derrida (2005, p. 34-35) em livro já citado.

Portanto, nem mesmo a solidez da terra é capaz de guardar intactas as memórias. Nesse ponto, Paranhos parece se afastar mais do sentimento nostálgico que Andresen, lástima também presente no texto de Bauman, quando o autor fala da modernidade

líquida e se ressentem da nova configuração que assumem as relações sociais: mais fluidas; menos duráveis.

Contudo, praticamente quarenta e quatro anos após a primeira publicação de Andresen (2011, p. 848), ela escreve, em *Arte poética V*: “E aqueles momentos de silêncio no fundo do jardim ensinaram-me, muito tempo mais tarde, que não há poesia sem silêncio, sem que se tenha criado o vazio e a despersonalização”. Nesse momento, podemos relacioná-la com a liberdade que está explícita em *Paranhos*, quando a voz lírica diz “Acostumei-me a ser moderno/ Não posso mais ser eterno”, deixando entrever que sua modernidade é a que está mais próxima da ideia de fluidez, pois se encontra na lacuna, na inconsistência, nos lapsos, na incerteza e na liberdade – só para citar algumas palavras semanticamente próximas as que se encontram no texto da escritora brasileira.

No contexto em que a memória é um suplemento, o ouvir será, então, mais que a atitude de conhecer através das sensações, ou de prestar atenção, percebendo – por um estímulo objetivo – sons que retornariam do passado, formando uma tessitura uniforme e completamente compreensível. Ouvir, por outro lado, tem muito mais a ver com a reconstrução criativa das lembranças na escrita das duas poetisas que, como náufragas, lançam-se a reconstruir, cada uma a sua maneira, o navio abandonado; sem, contudo, deixar de estar à deriva, distante das rotas unicamente planejadas com o esforço e a solidez da razão.

Quando a experiência comum dos homens modernos é a falta de garantia, retomando Bauman, a memória não pode deixar de ser comparada a liquidez com que se deparam os homens em suas relações sociais e econômicas. No poema *Escuta*, de *Paranhos* (1996, p. 21), versos retratam a fragilidade da memória e o quanto ela pode ser construída e reconstruída: “Ocorre que há uns lapsos na história, /há uns lapsos. Então vêm, videntes, relatar histórias conhecidas”. Aqui a poetisa novamente como uma vidente, representa a reconstrução do passado, como se fora uma espécie de “guardiã às avessas” da memória; na medida em que a história, no sentido em que argumenta Bauman, é posta como um processo de esquecer e aprender; e uma vez que, na contemporaneidade, o poeta não mais é visto como na antiguidade clássica, quando tinha seu lugar dentre “os mestres da verdade” (LE GOFF, 1994, p. 439).

O poeta tampouco será o falseador, expulso, simbolicamente, da república por Platão. Na contemporaneidade, o compromisso com a verdade não representa para o poeta a imitação do real ou resgate fiel do passado, mesmo numa poesia como a de Andresen em que se fala muito de “justiça”, da “realidade vivida”, do “tempo vivido”

(ANDRESEN, p. 841), ou na poética de Paranhos, cujos títulos das seções de *As esporas do tempo*, como *Rastro das Origens*, *Busca dos rostos*, *Os visitantes*, *Canções do tempo*, *Aparições* e *Tessituras de ausência* tornam evidente a ligação com a memória na obra, “a imagem se duplica, é ela mesma e outra coisa que não ela mesma”, como acrescenta Bachelard (1978, p. 261).

O legado da poesia portuguesa presente na obra de Andresen, sobretudo o diálogo com a obra de Fernando Pessoa, caminha no sentido de proporcionar uma leitura da obra da autora em que a ideia de “verdade” afirmada em seus metapoemas, especialmente suas “Artes poéticas”, esteja relacionada a um trabalho de elaboração artística a partir do vivido.

A ideia de que “o poeta é um escutador” (ANDRESEN, 2011, p. 844), segundo a poetisa extraída do contato com a poesia de Pessoa, só reforça essa hipótese da reelaboração ficcional das memórias, pois ela mesma afirma “Há sempre uma parte que não consigo distinguir, uma parte que se passa na zona onde eu não vejo” (ANDRESEN, 2011, p. 844). Isso quer dizer que há sempre algo que será imaginado, inventado e, portanto, potencializado pela memória poética, assim como a voz lírica em Paranhos, no já mencionado *Solo da infância*, afirma que a vida é “de todo impresentida” e, em *Busca do passado*, que “necessário é ouvir” (1996, p. 24), colocando-se também entre esses “escutadores” da modernidade que constroem as memórias fluidas.

Essa potencialização reinventa o canto e a memória poética nos poemas das autoras. A poesia, enquanto junção de som e imagem, retoma sua ligação com a música, amalgamando os elementos que sensibilizam o humano. Como *fanopeia*, *logopeia* e *melopeia*, o canto marca a relação entre o passado e o poema que reinventa esse passado, atualizando-o suplementarmente.

Por essas razões, a escuta poética não deve ser tomada como uma descrição literal que se faz ante o que se ouve. A escuta, em seu caráter criativo, não se apresenta nas composições analisadas como uma certeza, mas como um “não sei” que Andresen (2011, p. 466), no poema *Escuto*, traz, a um só tempo, como “Solenidade e risco”. Também como uma incerteza que recria na composição *Amor na maioridade*, de Paranhos (1996, p. 25), o tumulto de falas superpostas no tempo: “Vozes. O olhar perdido,/ busca incerta.”

Os poemas, assim, como palimpsestos de vozes, lembram o bloco mágico de Freud: “Sob discursos jazem outras vozes”, diz a voz poética em Paranhos (1996, p.



21), e a afirmação do caráter dialógico e intertextual da própria poesia que rememora. Como se disse, *a escritura é como um phármakon, cujo caráter repetitivo, como um jogo, Platão já afirmava na República*, bem o lembra Derrida (2005). Por essa razão, a memória vai sendo tecida nos poemas com um caráter fluido, como o som que se propaga e se abre aos espaços vazios, como o bordado de Penélope: “Sento-me ao lado das coisas/ E bordo toda a noite a minha vida”, afirma a voz lírica andresiana (2011, p. 186), em *O vento*; enquanto o eu lírico de Paranhos, em *Avô materno*, (1996, p. 47) reforça esse raciocínio, ao dizer “cumpre recontar, tantas vezes quantas/ necessário for – ou sem urgência”.

Assim, em lugar de uma memória presente, defendida por Platão, se tem a memória lapsa e sem garantia total, a que, numa “noite de insônia”, admite a falha e a falta no lugar da certeza e da presença, como se percebe no poema *Solo da infância*, de Paranhos. Ainda quando a voz poética de Andresen, em *Arte poética IV*, (2011, p. 846), se põe a ouvir “muda”, “secreta” e “passiva”, o falar que ela escuta “foge de repente”; como o ouvir em Paranhos, no já mencionado *Busca do passado*, é “canto insulado” com “invasões de coros”. Em ambas, por conseguinte, nem o silêncio, nem o canto dão garantias do que se ouve, nem propõem que o que se fala é imutável e centralmente verdadeiro.

Se para o pensamento instantâneo do capital, manter as coisas por longo tempo é “sintoma de privação”, conforme Bauman (2001, p. 146), no universo em que praticamente tudo tem que ser logo descartado; para a escrita literária, a memória é um jogo de lembrar e esquecer que destaca o caráter seletivo da memória, também descrito pelo autor de *Modernidade líquida*. Desse modo, pelo “pavor das noites paradas”, nota-se a mobilidade das imagens presentes em Paranhos, como também o “embalar”, em Andresen, não deixa de assinalar o retorno que impulsiona a escrita a infinitos devaneios, derramando-se no texto como a água movimenta-se no tanque.

## Referências

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Obra poética*. Portugal: Editorial Caminho, 2011.

BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Tradução Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

FREUD, Sigmund. *Nota sobre o 'bloco mágico'*. In: FREUD: obras completas. v.16. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 1994.

PARANHOS, Maria da Conceição. *As esporas do tempo*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado; COPENE, 1996.

PLATÃO. *A República*. Rio de Janeiro: Editora Best Seller, 2002.