As raízes de um mundo original no poema "*O primeiro homem*", de Sophia de Mello Breyner Andresen

The roots of an original world in the poem "*The first man*", by Sophia de Mello Breyner Andresen

Danilo Santos Fernandes [1]
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP)
danilo.s.fernandes@unesp.br
http://lattes.cnpq.br/7175816643495484

Natália Tano Portela[2]
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS)
nataliatano@yahoo.com.br
https://orcid.org/0000-0002-1142-0428

[1] Licenciado em Letras (Português/Inglês) pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, câmpus de Três Lagoas. Mestre em Letras pela mesma instituição, com pesquisa sobre os procedimentos analógicos na obra "O livro das semelhanças", de Ana Martins Marques. Atualmente é doutorando do programa de pós-graduação em Estudos literários da Unesp, câmpus de Araraquara, no qual estuda a assimilação de fragmentos literários de outros autores na escrita poética de Ana Martins Marques

[2] Professora do Ensino Básico, Técnico e Tecnológico pelo Instituto Federal de Mato Grosso do Sul. Possui bacharelado em Direito pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (2010), licenciatura em Letras-Português/Inglês pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (2022), mestrado em Letras pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (2018) e doutorado em Letras pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (2022), atuando principalmente nos seguintes temas: crítica feminista, literatura brasileira contemporânea, contos.

As raízes de um mundo original no poema "*O primeiro homem*", de Sophia de Mello Breyner Andresen

Resumo: O presente artigo analisa o poema "O primeiro homem", da poeta portuguesa Sophia de Mello Breyner Andresen. Essa leitura, somada às declarações da própria poeta sobre a escrita, propõe que o poema supracitado sumariza a cosmovisão de Sophia Breyner, refletindo sua *ars poetica*, segundo a qual a natureza aparece não apenas como substrato para a elaboração de suas imagens poéticas, mas também como medida de uma harmonia, de uma ordenação, de uma realização bem-acabada das obras de arte.
Palavras-chave: literatura portuguesa; *ars poetica*; natureza.

The roots of an original world in the poem "*The first man*", by Sophia de Mello Breyner Andresen

Abstract: This article analyzes the poem "The First Man" by the Portuguese poet Sophia de Mello Breyner Andresen. This reading, combined with the poet's own statements on writing, proposes that the aforementioned poem summarizes Sophia Breyner's worldview and reflects her *ars poetica*, according to which nature appears not only as the basis for the elaboration of her poetic imagery, but also as the measure of harmony, order, and the accomplished realization of works of art.
Keywords: Portuguese literature; *ars poetica*; nature.

Ó Universo, eu sou-te...
Fernando Pessoa

1. Introdução

Em 1980, a poeta portuguesa Sophia de Mello Breyner Andresen concedeu uma longa entrevista ao programa de rádio "A face e o perfil". Nessa ocasião, a conversa entre autora e entrevistadora passou por assuntos variados, tais quais a literatura infantojuvenil da escritora, as cartas enviadas por admiradores, a desvalorização do ofício de tradutor – que Sophia Breyner desempenhava –, a condição tumultuada em que as mulheres escritoras realizavam seu trabalho, o tabagismo, a presença da Grécia em sua obra, a paixão incontida de Sophia pelo mar e o lugar da humanidade perante à natureza; este último tópico destacado no seguinte trecho:

> Lisboa é uma cidade sem jardins. Lisboa é uma cidade sem verdura. Um jardim é tão importante como um museu para a cultura. A relação do homem com a natureza está na base da sua cultura, está na base da sua relação com o

mundo[3].

Declarações como esta foram emitidas por Sophia de Mello Breyner Andresen durante toda a sua carreira, que nunca deixou de professar sua convicção no necessário reencontro do ser humano com a natureza. A questão, entretanto, não era a de uma simples consciência da natureza como algo externo a si, mas a de assumir-se como parte *dela*, numa relação em que o *e* tornar-se-ia um *é* – concepção unificadora que em muito se assemelhava à visão de poesia da autora.

Tal noção poética encontra-se delimitada pela autora no texto[4] de encerramento à primeira edição de *O nome das coisas,* quando, refletindo sobre o lugar da poesia e o ofício de "reconstrução do mundo" legado ao poeta, declara que "o poema não explica o rio ou a praia [mas sim] que a [nossa] vida está implicada no rio e na praia", de modo que é a "poesia que torna inteiro [nosso] estar no mundo", e é na "busca [duma] relação verdadeira do homem com o ar ou com o rio [que] o poeta busca a relação verdadeira com os outros homens[5]. [...] E quando a palavra da poesia não convier à política, é a política que deve ser corrigida" (Andresen, 1977, p. 79).

Com efeito, encontraríamos mais observações dessa natureza se tomássemos uma amostra maior de entrevistas e paratextos da autora, porém, dado que o nosso enfoque é a obra poética de Sophia Breyner, fiquemos restritos a apenas mais dois excertos duma entrevista concedida à Isabel Bahia em 1989, na qual reafirmará suas posições sobre a poesia, a realidade e a natureza:

> Uma política dos direitos humanos inclui e obriga a uma política do ambiente. Existe um argumento que penso que é muito falso e muito demagógico, que as fábricas garantem os empregos, mas não podem garantir os empregos à custa dos pulmões e dos cancros das pessoas, se a fábrica está a destruir a vida e a natureza, ela é contra a humanidade.

[3] Disponível em: https://arquivos.rtp.pt/conteudos/entrevista-a-sophia-de-mello-breyner-3/ Acesso em 13. abr. 2026. às 10:15

[4] Trata-se do texto "Poesia e revolução".

[5] Na sua célebre Arte poética III, a poeta dirá algo similar: "Um poema foi sempre um círculo traçado à roda duma coisa, um círculo onde o pássaro do real fica preso. E se a minha poesia, tendo partido do ar, do mar e da luz, evoluiu, evoluiu sempre dentro dessa busca atenta. Quem procura uma relação justa com a pedra, com a árvore, com o rio, é necessariamente levado, pelo espírito de verdade que o anima, a procurar uma relação justa com o homem." (Andresen, 2018, p. 897)

> Eu procuro escrever uma poesia clara, nítida, em que apareça claramente essa relação com o real. Aliás, como algumas pessoas têm notado, às vezes, a minha poesia é toda construída com substantivos concretos [...] e isto, no fundo, tem que ver com uma relação com as coisas, com a maneira de olhar para o mundo.[6]

Desta forma, tendo em vista a intercambialidade destes conceitos no discurso da autora – para ela, indissociáveis da condição humana –, podemos passar a alguns casos em que eles se fundem ou se complementam, nomeadamente em sua obra ensaística e poética, nos quais a autora delimita uma noção de *totalidade*.

2.

O conjunto de ensaios de Sophia de Mello Breyner, vertente pouco extensa, porém relevante se quisermos compreender as questões tratadas neste estudo, é formado por: ensaios sobre outros autores – Cecília Meireles, Miguel Torga, Luís de Camões e Hölderlin –; ensaios sobre as suas concepções de poesia e escrita poética, tais quais *Poesia e realidade* e as suas *Artes Poéticas*[7]; e, por último, um ensaio mais longo intitulado *O nu na antiguidade clássica*, em que a autora analisa as esculturas gregas do período clássico.

Como dito, em *O nu na antiguidade clássica*, a ênfase recai sobre as características discernidas na estatuária grega arcaica e clássica, que, segundo a poeta, estavam profundamente enraizadas nas concepções de humanidade, verdade e divindade

[6] Entrevista disponível em https://arquivos.rtp.pt/conteudos/sophia-de-mello-breyner-3/ Acesso 15. abr. 2026. às 15:50

[7] É pelo cruzamento entre uma exposição conceitual e o uso de recursos tradicionalmente líricos que incluímos aqui as "Artes poéticas" entre os textos ensaísticos da autora, assumindo, assim, a definição apresentada pelo pesquisador Rafael Zacca Fernandes em texto sobre a escrita de Anne Carson: "É certo que poemas-ensaio podem ser chamados também apenas de 'ensaios', na medida em que o ensaio, tomado como forma interna, não se restringe à sua prática em prosa ou a uma 'fôrma' específica. No entanto, a caracterização do gênero se justifica *quando estamos diante do encontro do ensaio com as tradições do fazer lírico*. Não tanto para criar características descritivas, quanto para reconhecer em sua manifestação a presença de uma história formal. Quer dizer, ao mesmo tempo em que um poema-ensaio é um ensaio (isto é, é uma forma, e não um gênero), ele nasce dentro de uma tradição formal enquanto um gênero específico e uma tradição 'técnica'". (Fernandes, 2024, p. 8, grifo nosso)

daquela sociedade.

Os cinco primeiros capítulos do ensaio são dedicados a estabelecer as linhas gerais do pensamento grego e os capítulos posteriores são análises de obras específicas. O que importa para o nosso estudo, entretanto, é como neste ensaio são recorrentes as aproximações realizadas pela autora entre as esculturas e a natureza.

A poeta descreve a escultura grega como aquela na qual "se insinua uma luz de praia" e a arte grega como aquela que possui uma "carnalidade [que é] limpa e radiosa, imanente a luz", descrições que se ligam intensamente com as suas formulações sobre a paisagem grega, que possuiria uma "solenidade nua onde as coisas têm a mesma qualidade radiosa e pura [da] poesia de Homero [...] interiormente iluminadas por um sorriso e por uma atenta claridade que habita nelas", a "felicidade nua e inteira" e o "esplendor da presença das coisas", que a autora canta em sua "Arte Poética III", justamente ao falar da poesia homérica.

De fato, quando já nos encontramos imersos na poética da autora, percebemos que um universo muito parecido a este composto pela claridade e a maresia da paisagem e da arte gregas é, não raro, aquele para o qual se volta o sujeito lírico quando premido pelos ares urbanos. Note-se, por exemplo, um poema como "Marinheiro sem mar", cujas estrofes iniciais são estas:

> Longe o marinheiro tem
> Uma serena praia de mãos puras
> Mas perdido caminha nas obscuras
> Ruas da cidade sem piedade
>
> Todas as cidades são navios
> Carregados de cães uivando à lua
> Carregados de anões e mortos frios
>
> E ele vai baloiçando como um mastro
> Aos seus ombros apoiam-se as esquinas
> Vai sem aves nem ondas repentinas
> Somente sombras nadam no seu rastro.
>
> Nas confusas redes do seu pensamento
> Prendem-se obscuras medusas
> Morta cai a noite com o vento
> (Andresen, 2018, p. 367)

Nestes primeiros versos já divisamos o modo como a cidade é associada a imagens soturnas, de solidão e errância, residuais de uma vida distante da "serena praia de mãos puras". Assim, a cidade que a poeta erige diante de nós é formada por "obscuras/ Ruas" e equiparada posteriormente a um navio a singrar pela noite, carregando "cães uivando a lua" e "mortos frios". Esta composição inicial é estéril de aves e de "ondas repentinas", de modo que o sujeito lírico é acossado por "sombras" que "nadam no seu rastro", além de sentir seus pensamentos invadidos por "obscuras medusas".

Há, portanto, uma insistência nas imagens desagregadoras, quase todas oriundas de um campo semântico marítimo-penumbroso, muito distintas do aspecto limpo e unificador presente em outros poemas de Andresen. A ausência de harmonia e totalidade transforma-se nos traços definidores da experiência desse sujeito lírico, cujo destino cindido sabemos nos últimos versos do poema:

> Porque ele se perdeu do que era eterno
> E separou o seu corpo da unidade
> E se entregou ao tempo dividido
> Das ruas sem piedade.
> (Andresen, 2018, p. 367)

A noção do deslocamento de um sujeito unido à natureza para um espaço urbano de fragmentações será sentida de modo medular em outro poema, "Cidade", em que a terceira pessoa cede lugar à primeira, como num clamor pelo paraíso possível:

> Cidade, rumor e vaivém sem paz das ruas,
> Ó vida suja, hostil, inutilmente gasta,
> Saber que existe o mar e as praias nuas,
> Montanhas sem nome e planícies mais vastas
> Que o mais vasto desejo,
> E eu estou em ti fechada e apenas vejo
> Os muros e as paredes, e não vejo
> Nem o crescer do mar, nem o mudar das luas.
>
> Saber que tomas em ti a minha vida
> E que arrastas pela sombra das paredes
> A minha alma que fora prometida
> Às ondas brancas e às florestas verdes.

(Andresen, 2018, p. 77)

Nada mais característico de Sophia de Mello Breyner, poderíamos argumentar, pois aqui surge "o mar e as praias nuas", as "Montanhas sem nome", as "planícies mais vastas", as "ondas brancas" e as "florestas verdes", os dados de uma paisagem inviolada que serão reelaborados exaustivamente pelo sujeito lírico dos poemas da autora, que transborda os próprios limites, sendo em parte constituído e constitutivo do mundo à sua volta, num movimento de *saída de si* definido por Michel Collot em conhecido ensaio[8].

Tendo, portanto, estabelecido as bases solares e clássicas de sua análise, a autora passará, nos próximos capítulos do ensaio, a investigar as formas do nu em obras específicas como as ânforas, os kouroi – dando atenção especial ao kouros de milo –, as koré[9], o frontão do templo de Atena, a pintura de vasos, o nu feminino e a estatuaria pós-ruptura com a frontalidade.

E é justamente nestas reflexões sobre as obras que aflora a maior quantidade de alusões à natureza. Como na análise do Kouros, um tipo de escultura da Grécia arcaica que representava o nu masculino, que, segundo Sophia, é uma "aliança do corpo humano com a pedra, com o pinhal, com o rio" (Andresen, 1978, p. 27), pois assemelhada à "fonte, [à] espiga, ao arbusto e ao caule" (Andresen, 1978, p. 28), ela "cresce, nasce da terra, brota" (Andresen, 1978, p. 28). Tais observações retornam em outros momentos reiterando sempre que possível a relação escultura-humano-natureza, como se observa no excerto destacado:

> intensamente *diurno*, o seu corpo irradia claridade e *nasce* de uma exigência de lucidez e clareza. [p. 31] A sua verticalidade lembra *um caule, uma espiga de trigo*. O escultor arcaico trabalhava com o ponteiro e o martelo e não com o cinzel capta não só a luz exterior mas também a luminosidade interior da pedra. Esta luminosidade intensamente diurna in-voca a luz das *praias*, a luz que deslisa e se alisa sobre o branco da espuma e o molhado das *areias*. [...] Direito como um prumo, como uma coluna, como um *caule*, o Kouros de

[8] Trata-se do ensaio "O sujeito lírico fora de si", que passamos a citar: "É fora de si que ele a pode encontrar. A emoção lírica, talvez, apenas prolongue ou re-acione esse movimento que constantemente leva e expulsa o sujeito para fora de si, e por meio do qual unicamente ele pode ek-sistir e se ex-primir. É somente saindo de si que ele coincide consigo mesmo, não ao modo da identidade, mas ao da ipseidade, que não exclui, mas ao contrário, inclui a alteridade." (Collot, 2013, p. 224)

[9] Contraponto feminino e vestido dos Kouroi.

> Milo é construído com uma simplicidade extrema e perfeitamente articulada. [...] O corpo matutino invoca mar e sal e Primavera. (Andresen, 1978, p. 31-32, grifos nossos)

O Kouros apareceria novamente no livro *Ilhas*, de 1989, representado no poema "Kouros do Egeu", no qual a escultura tornaria a ser comparada a um *caule*:

> **Kouros do Egeu**
> Sorriso sem costura
> Inocência de caule
> Retrato nu do liso
>
> A Niké de alegria poisava seus pés em cada ilha
> (Andresen, 2018, p. 788)

Enfatizamos que alusões como esta abundam por todo o ensaio, como observamos algumas páginas adiante, quando, a propósito do fim do frontalidade nas esculturas, destacando respectivamente o Efebo de Crítico e a representação de Hércules e o Touro no frontão do Templo de Zeus em Olímpia, a autora escreve:

> A pedra é esculpida com uma aguda ternura, com um amor claro e luminoso da carne. Há no seu modelado um quase imperceptível estremecer sedoso e liso e macio onde a epiderme vive iluminada pelo brilho radioso de uma juventude absoluta. Aqui a pedra é quase carne. *E nela toda a natureza é convocada: verticalidade da planta, desabrochar da flor, clareza de praia, perfeição e transparência de concha, fluidez de rio.* Em redor deste corpo parece-nos ouvir um rumor do mar, um correr de fonte, um sussurrar de bosque. (Andresen, 1978, p. 53, grifos nossos)
> [...]
> o dorso do animal e o torso do herói cruzam-se arqueados *como ondas que atingiram seu cimo*" (Andresen, 1978, p. 57, grifo nosso)

Em outro momento, sobre o Zeus de Artemision, a ensaísta dirá que a "longa linha [dos braços estendidos do deus] coloca o corpo em pleno espaço, [...] estabelece a majestade divina, [evoca] *a linha horizontal e lisa do mar*, [tornando] *presente na forma dum corpo a ordem e a solenidade da paisagem grega*." (Andresen, 1978, p. 60, grifo nosso).

À medida que avançamos no ensaio, encontramos mais exemplos dessas

aproximações realizadas pela autora, com destaque para o mar[10] e o mundo vegetal em suas múltiplas formas. Em relação àquele, notemos que no discurso ensaístico de Sophia, o mar emerge como a presença mais flagrante da realidade e da totalidade almejadas pela sua escrita e pelas criações artísticas do homem grego. Essa presença se dá de modo direto ou indireto, a depender da propriedade que a poeta deseja destacar na escultura analisada:

> Na escultura do Paternon o grafismo desapareceu totalmente. O modelado dos corpos segue o modelado natural da carne. *As curvas são dominantes e o seu ritmo evoca a linha de ondulação das ondas do mar.* A procissão das Panatheneias desfila através dum dia sereno, luminoso e transparente. Nos corpos há uma intensidade apaziguada e o ritmo da sua respiração é largo e ondulado como um ritmo de mar. (Andresen, 1978, p. 67-68, grifo nosso)
>
> As cópias das suas obras e as obras que lhe são atribuídas ou atribuídas à sua escola mostram-nos corpos arqueados e vibrantes onde o ritmo e o contorno clássicos equilibram um tumulto *de vaga* e de dança. (Andresen, 1978, p. 69-70, grifo nosso) [11]

No que concerne ao mundo vegetal, fiquemos com apenas mais um exemplo, trata-se de uma menção ao fruto, representativo do fulgor de uma realidade palpável e sumarenta, de uma carnalidade original, sobretudo ligada à terra:

> No Museu do Capitólio, o corpo do "Satiro em Repouso" (da vila d'Este) é mais carnal e pesado, levemente feminino. *Um corpo que lembra a polpa de um fruto. Os cabelos semelhantes a cachos de uvas invocam a profusão da natureza e como que ensombram o corpo assim como o arvoredo ensombra um campo.* (Andresen, 1978, p. 72, grifo nosso)

Assim postos os exemplos de algumas manifestações do pensamento estético da autora, concluímos que a natureza na obra de Sophia Breyner aparece não apenas como substrato para a elaboração de suas imagens poéticas, mas também surge como medida de uma harmonia, de uma ordenação, de uma realização bem-acabada das obras de arte. E se a aventada intercambialidade dos conceitos de poesia, natureza e realidade ainda

[10] Esta constância também se faz notória em toda a obra poética de Sophia de Mello Breyner Andresen, motivo pelo qual for possível reunir poemas com a temática na antologia "Mar", organizada por Maria Andresen de Sousa Tavares, em 2001.
[11] Trata-se de comentário acerca das obras do escultor Scopas.

não estiver clara neste ponto, a observação e análise mais prolongada de um poema da autora deve tornar mais nítida tal correspondência de ideias.

3.

O poema chama-se "O primeiro homem", publicado no livro *Dia do mar*, lançado em 1947, vamos a ele:

O primeiro homem
Era como uma árvore da terra nascida
Confundindo com o ardor da terra a sua vida,
E no vasto cantar das marés cheias
Continuava o bater das suas veias.

Criados à medida dos elementos
A alma e os sentimentos
Em si não eram tormentos
Mas graves, grandes, vagos,
Lagos
Reflectindo o mundo,
E o eco sem fundo
Da ascensão da terra nos espaços
Eram os impulsos do seu peito
Florindo num ritmo perfeito
Nos gestos dos seus braços.
(Andresen, 2018, p. 168)

Desde o título, já nos inclinamos a interpretar a figura do poema como um ser prototípico, a partir do qual, possivelmente, designamos outros seres. A isto, contribuem o adjetivo "primeiro" e o artigo definido masculino, elementos gramaticais que, juntos, constroem a singularização deste sujeito, ao passo que também o inserem como matriz de um conjunto maior, por ele representado. Dito de outro modo, dadas as escolhas lexicais e a forma como elas articulam-se no título, somadas à abordagem da figura ao longo do poema, podemos afirmar que a individualização se converte em mitificação, haja vista que este *homem* que poderia ser um homem comum ganha traços de um mito que, nos termos de Mircea Eliade, é um "modelo exemplar de todas as atividades humanas" (Eliade, 1989, 13), que relata um "acontecimento que teve lugar no tempo

primordial, o tempo fabuloso dos começos" (Eliade, 1989, p. 13).

Como observamos, a primeira estrofe é formada por dois pares de versos de rimas emparelhadas – "nascida/vida", "cheias/veias" –, que estabelecem elos sonoros os versos, que se complementam também em seus sentidos, como veremos adiante.

Esta mesma estrofe é iniciada por um símile entre o homem e uma "árvore da terra nascida", raiz, digamos, de todas as aproximações que se seguirão entre o homem e a natureza. Não obstante a aparente clareza do verso, notamos o reforço especial que se dá à imagem da árvore em sua ligação com a terra, considerando que é natural que uma árvore nasça do solo, e que aí esteja o seu modo de ser. O movimento realizado pelo sujeito lírico neste sentido é o de ênfase, isto é, ao complementar a palavra com algo que já está pressuposto semanticamente, a imagem de estar *inextrincavelmente ligado à terra* é potenciada.

O verso "Confundindo com o ardor da terra a sua vida" apresenta-se como um desdobramento da caracterização inicial, pois, como apreende-se dele, aferrada ao mundo natural, a figura não distingue mais as fronteiras entre si e o espaço. De fato, estes dois versos estabelecem um elemento de contiguidade entre o homem e a natureza, num movimento reiterativo que se fará cada vez mais notório até o fim do poema.

> E no vasto cantar das marés cheias
> Continuava o bater das suas veias.
> (Andresen, 2018, p. 168)

Se o primeiro símile do poema ata o homem à imagem da árvore, os versos seguintes cuidarão de expandir o espaço de alcance da figura, como se as raízes do homem alcançassem o restante da paisagem. Contraposição à fixidez da árvore, no entanto, é a fluidez das águas que se seguem, com ênfase em suas propriedades sonoras, que serão imagem especular do fluxo sanguíneo e do ritmo do coração do homem.

Em *Dia do mar*, encontramos mais destas construções nas quais as águas, principalmente as do mar, ganham algum atributo rítmico-sonoro:

> "Do mar que cantava só para mim"
> (Andresen, 2018, p. 129)

> "Mar sonoro, mar sem fundo, mar sem fim"
> (Andresen, 2018, p. 132)
>
> "No verde dos pinhais, na voz do mar"
> (Andresen, 2018, p. 175)
>
> "nas suas mãos a voz do mar ecoa"
> (Andresen, 2918, p. 209)

O verso que abre a segunda estrofe do poema, "Criados à medida dos elementos" adiciona uma nova camada ao poema, levando em conta que o ato da criação pressupõe um criador. Neste ponto, ficaríamos tentados a cravar uma ligação entre este homem, de apelo adâmico, à tradição judaico-cristã. Entretanto, Sophia de Mello Breyner Andresen, nunca deixou de inserir em sua poesia referências mitológicas, de maneira que a cultura clássica e a tradição judaico-cristã coexistiram no interior dos livros da autora.

Assim, tratemos este *criar* como aquele encontrado nos mitos de origem, que estão ligados aos mitos cosmogônicos nos quais há uma explicação sobre o surgimento do mundo. Os mitos de origem, segundo Eliade, "pressupõe[m] e prolonga[m] a cosmogonia" (Eliade, 1989, p. 25), narrando e justificando "uma 'situação nova'" (Eliade, 1989, p. 25), isto é, ele dá conta de cada "novo aparecimento [de] um animal, uma planta [ou] uma instituição" (Eliade, 1989, p. 25).

Acrescente-se que os mitos de origem são formulados a partir de uma "ideia mítica da 'origem' [que está] imbricada no mistério da 'criação'" (Eliade, 1989, p. 38). Por este motivo, uma "coisa tem uma origem porque ela foi criada, isto é, porque um poder se manifestou claramente no Mundo [...] Em suma, a *origem* de uma coisa dá conta da criação dessa coisa." (Eliade, 1989, p, 38, grifo do autor)

Fica compreendido, portanto, que a linguagem com que o poema é composto emula a linguagem característica dos mitos de origem; e é nestes termos que a "alma" e os "sentimentos", conquanto intangíveis, podem ter sido "criados", uma criação, é bom que se diga, que se dá à medida dos elementos naturais, componentes físicos do mundo. Esse nivelamento com a natureza, *totalidade* almejada tantas vezes na poesia da poeta,

propicia a harmonia oriunda de um tempo original, na qual as rachaduras da modernidade ainda não se fizeram presentes.

Sabemos no próximo verso que, por consequência deste estado harmônico, a "alma" e os "sentimentos" "não eram tormentos" e a enumeração que se segue detalha esta condição:

> Mas graves, grandes, vagos,
> Lagos
> (Andresen, 2018, p. 168)

A leitura nos sugere que os termos "graves, grandes, vagos" qualificam "Lagos", isolado no verso seguinte e é bem verdade que a imagem parece tão clara como todas aquelas que ainda seriam cultivadas na maturidade poética de Sophia. Entretanto, o ouvido nos diz que algo mais há que se sobressai nestes versos, a sua *medida*: o seu rigor rítmico.

Os versos, conquanto polimétricos – 6 e 1 sílabas poéticas, respectivamente –, são compostos majoritariamente por palavras nas quais se intercalam sílabas fortes e fracas[12], resultando num equilíbrio rítmico que acaba por diluir a disparidade métrica imposta entre eles. A relação, ademais, estabelece-se pela coincidência sonora inicial (**gra**ves-**gra**ndes) e final (v**agos**-L**agos**) e nas aliterações criadas por g, v e s que trocam de lugar no seguinte esquema: g-v-s/g-s/v-s/-g-s.

Nesse sentido, embora "Lagos" encontre-se isolado, a leitura o anexa ao verso anterior, tanto pela similaridade sonora quanto pela continuidade sintática. É lícito dizer, todavia, que sendo uma palavra solitária no verso, o seu aspecto visual se destaca – e assim, parece-nos, os *lagos* se unem à *árvore* no conjunto de símiles essenciais na compreensão deste *primeiro homem.*

Elaborados de maneira sinestésica, os próximos versos irão misturar o aspecto visual dos reflexos e o aspecto sonoro dos ecos para intensificar a noção de uma figura indistinguível da natureza:

[12] Tomando como base as considerações de Cavalcanti Proença, o "Mas", por ocupar posição ao lado de "Graves", acaba tornando-se sílaba átona.

> Reflectindo o mundo,
> E o eco sem fundo
> Da ascensão da terra nos espaços
> (Andresen, 2018.p. 168)

Importante observar que a autora, a partir deste ponto, utilizará as propriedades de som, imagem e ritmo que encontramos na linguagem poética para reforçar a indissociabilidade desta figura mítica do mundo que a cerca. Fazemos tal afirmação nos valendo não só do vocabulário utilizado e dos excertos sobre a estatuária grega que trouxemos no tópico anterior, mas também das diversas ocasiões em que a poesia, o poema e as suas propriedades foram descritas pela autora como atributos da natureza.

Em *Poesia e realidade*, pequeno ensaio publicado na revista Colóquio, a poeta argumenta que a "a poesia existe em si – independente do homem" (Andresen, 1960, p. 53), pois sendo "Realidade das coisas, ela existe onde ninguém a vê onde ninguém a conhece." (Andresen, 1960, p. 53), desta forma, pode afirmar que "a poesia é a própria existência das coisas em si, como realidade inteira, independente daquele que a conhece." (Andresen, 1960, p. 53).

Já acerca do poema, diz que ele é, sobretudo, "criação", alicerçada num desejo de fusão com o mundo, porque o poeta, nos diz, "não podendo fundir-se com o mar e com o vento, cria um poema onde as palavras são simultaneamente palavras, mar e vento." (Andresen, 1960, p. 53).

Na "Arte poética IV" da autora, os poemas serão recordados como algo que, em sua infância, ela acreditava que "não eram escritos por ninguém, que existiam em si mesmos, por si mesmos, que eram como que um elemento do natural, que estavam suspensos, imanentes." (Andresen, 2018, p. 900). Como resultado desta crença, a autora acreditava que "bastaria estar muito quieta, calada e atenta para [...] ouvir [os poemas]". (Andresen, 2018, p. 900). Esta concepção inicial não desapareceu de todo da escrita de Sophia, uma vez que ela elucida na mesma arte poética que o poema "é escutado num equilíbrio especial da atenção, numa tensão especial da concentração" (Andresen, 2018, p. 900) e que seu "esforço é para conseguir ouvir o 'poema todo' e não apenas um

fragmento.", pois é "preciso [deixar] o poema dizer-se." (Andresen, 2018, p. 900).

Em síntese, a poesia e o poema, cada qual do seu modo, estão intrinsicamente ligados ao mundo que os cerca ou, melhor dizendo, ele os constitui enquanto realidade, sendo que as negações da poesia (ou da arte, num sentido mais amplo) e da natureza aparecem como as maiores causadoras do esfacelamento desta primeira inteireza.

O final do poema nos esclarece que a fonte dos ecos é o próprio ritmo do homem:

> Eram os impulsos do seu peito
> Florindo num ritmo perfeito
> Nos gestos dos seus braços.
> (Andresen, 2018, p. 168)

Conforme Bosi (1997), identificando o que o pesquisador chamou de "a volta que é ida", percebemos que este ritmo esteve desde o início implicado nos versos do poema, quando o "bater" das veias do homem se coadunavam ao "cantar das marés cheias", depois enfatizado pelos "ecos". Esse *ritmo perfeito*, oriundo de estado de totalidade, é justamente aquele ansiado "Prece", do livro *No tempo dividido*:

> **Prece**
> Que nenhuma estrela queime o teu perfil
> Que nenhum deus se lembre do teu nome
> Que nem o vento passe onde tu passas.
>
> Para ti eu criarei um dia puro
> Livre como o vento e repetido
> Como o florir das ondas ordenadas.

Ressalte-se também que o "florir" aparece como o movimento fundante das ondas, um termo ligado à natureza, de uma organicidade inegável, que também aparece como fundante do "ritmo" do peito do homem, evidenciando a intercambialidade entre as propriedades do homem, da natureza e da poesia trabalhadas nesta análise.

4. Considerações finais

Depois te termos passado por entrevistas, escritos ensaísticos e os aspectos fundamentais de "O primeiro homem", como o ritmo, as imagens, a articulação dos versos e algumas de suas relações com as demais obras da autora, podemos partir para uma interpretação possível.

Como observamos, é notório o grande apreço de Sophia de Mello Breyner Andresen pela cultura clássica, mais especificamente a grega. Essa admiração que bebeu tanto da arte, quanto da filosofia e do imaginário mítico deste povo, terá Homero como símbolo, que aparecerá como um dos pilares do seu descobrimento poético e que autora utilizará para falar de sua própria poesia, como neste poema homônimo:

Homero
Escrever o poema como um boi lavra o campo
Sem que tropece no metro o pensamento
Sem que nada seja reduzido ou exilado
Sem que nada separe o homem do vivido.
(Andresen, 2018, p. 870)

Não esqueçamos que a poesia de Homero foi elaborada numa cultura eminentemente oral, na qual os poemas eram essencialmente obras sonoras, o que, de certo modo, diálogo com as concepções de poesia observadas anteriormente. Além disso, o apreço pela natureza, principalmente o mar, e a noção de uma totalidade partilhada pelo homem grego e a natureza povoam o imaginário de mundo ideal da autora.

E nesse ponto compreendemos melhor a natureza do poema analisado. Se a escritora considerava o mundo grego como o mundo da totalidade, o homem que não vive em harmonia com a natureza só pode estar fragmentado. Convém lembrarmos o que o nos diz o seu sintético "Exílio", de *O nome das coisas*:

Exílio
Exilámos os deuses e fomos
Exilados da nossa inteireza
(Andresen, 2018, p. 696)

Os deuses exilados, como podemos notar, aparecem como metonímia de todo esplendor da cultura grega, de maneira que para Sophia os sujeitos de seu tempo encontram-se impossibilitados de inteireza, uma totalidade que passou a figurar apenas nas ruínas da sociedade clássica e nos momentos fugidios de conexão com a natureza. Citamos um excerto da "Arte poética I", na qual a fala sobre uma pequena loja de ânforas em creta:

> Olho para a ânfora: quando a encher de água ela me dará de beber. Mas já agora ela me dá de beber. Paz e alegria, deslumbramento de estar no mundo, religação. [...] Olho para a ânfora na pequena loja dos barros. Aqui paira uma doce penumbra. Lá fora está o sol. A ânfora estabelece uma aliança entre mim e o sol. [...] Olho para a ânfora igual a todas as outras ânforas, a ânfora inumeravelmente repetida mas que nenhuma repetição pode aviltar porque nela existe um princípio incorruptível. [...] Porém, *lá fora na rua, sob o peso do mesmo sol, outras coisas me são oferecidas. Coisas diferentes. Não têm nada de comum nem comigo nem com o sol. Vêm de um mundo onde a aliança foi quebrada. Mundo que não está religado nem ao sol nem à lua, nem a Ísis, nem a Deméter, nem aos astros, nem ao eterno. Mundo que pode ser um habitat mas não é um reino*. O reino agora é só aquele que cada um por si mesmo encontra e conquista, a aliança que cada um tece. Este é o reino que buscamos nas praias de mar verde, no azul suspenso da noite, na pureza da cal, na pequena pedra polida, no perfume do orégão. *Semelhante ao corpo de Orpheu dilacerado pelas fúrias este reino está dividido. Nós procuramos reuni-lo, procuramos a sua unidade, vamos de coisa em coisa*. (Andresen, 2018, p.893-894)

Com "O primeiro homem", Sophia cria um artefato como a ânfora, uma passagem para um tempo original, ou a possibilidade deste, um tempo em que o ser humano não se encontraria fraturado pela descontinuidade da modernidade, um tempo sem especismos em que a natureza não seria vista apenas como ferramenta.

Neste sentido, o Kouros tão admirado aproxima-se profundamente *deste primeiro homem*, visto que é nele que a autora identifica uma tentativa de "convocar a juventude do inicial, a inteireza do primeiro instante, a vitalidade intacta e nua do primeiro dia" (Andresen, 1978, p. 32), e essa aproximação torna-se ainda mais plausível ao lermos no *Nu na antiguidade clássica* que a "poesia dos tempos arcaicos, o corpo humano, como a *árvore*, ou a *espiga*, é uma forma que se levanta direito do chão. Sapho compara o corpo dum jovem a um *caule* e Ulisses compara Nausicaa a uma jovem *palmeira*." (Andresen, 1978, p. 51, grifos nossos).

Jaa Torrano em seu ensaio intitulado *O mundo como função de Musas*, que antecede a tradução da *Teogonia* de Hesíodo, discorre longamente sobre a imbricação entre ser e a linguagem no mundo clássico, além das propriedades da palavra cantada (o poema), que tinha "o poder de fazer o mundo e o tempo retornarem à sua matriz original e ressurgirem com o vigor, perfeição e opulência de vida com que vieram à luz pela primeira vez" (Torrano, 2007, p. 19), um poder que Mircea Eliade também identificará na recitação do mito.

Assim, inclinamo-nos a dizer que o poema de Sophia, como artefato poético, possibilita algo similar, pois sempre que for lido possibilitará ao leitor, onde quer que ele se encontre, acessar este mundo inviolado e sentir perto de si o ar original deste primeiro homem.

Referências

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2018.
ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **O nome das coisas**. Lisboa: Moraes editores, 1977.
ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. Poesia e realidade. **Colóquio**: Revista de Artes e Letras. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, n. 8, p. 53-54, 1960.
ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **O nu na antiguidade clássica**. Lisboa: Portugalia Editora, 1978.
RTP ARQUIVOS. **O elogio da leitura**: Isabel Bahia entrevista Sophia de Mello Breyner Andresen. 1989. Disponível em: https://arquivos.rtp.pt/conteudos/sophia-de-mello-breyner-3/. Acesso em: 15. abr. 2026.
BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977.
COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si**. Signótica**, v. 25, n. 1, p. 221-241, 2013.
ELIADE, Mircea. A estrutura dos mitos. *In*: ELIADE, Mircea. **Aspectos do mito**. Lisboa: Edições 70, 1989.
ELIADE, Mircea. Magia e prestígio das "origens". *In*: ELIADE, Mircea. **Aspectos do mito**. Lisboa: Edições 70, 1989.
FERNANDES, Rafael Zacca. Erudição e amadorismo: notas sobre o ensaio e o poema-ensaio em Anne Carson. **Alea**: estudos neolatinos. v. 26, n. 3.p.1-16, 2024.
FIGUEIREDO, Maria Joana. **A face e o perfil**: entrevista com Sophia de Mello Breyner. 1980. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=in9wyfNOetg&t=1s. Acesso em: 13. abr. 2026.

TORRANO, Jaa. O mundo como função de musas. In: HESÍODO. **Teogonia**: a origem dos deuses. São Paulo: Iluminuras, 2007.

Recebido em: 23/06/2026.

Aceito em: 16/07/2026.