

Rosa Maria Martelo

Universidade do Porto

Sophia e o fio de sílabas

Sílabas.

Com sílabas se fazem versos.

António Ramos Rosa

1.

Ao ser confrontado com a pergunta “o que é a poesia?”, Jacques Derrida fala de um discurso conduzido pelo desejo de “inseparação absoluta” e pela aspiração a “um evento cuja intangível singularidade já não separasse a idealidade, o sentido ideal, como se diz, do corpo da letra”. E descreve a emergência da poesia, ou o seu reconhecimento, nos termos seguintes:

o coração bate-te, nascimento do ritmo, para lá das oposições, do interior e do exterior, da representação consciente e do arquivo abandonado. (...) Num único algarismo, o poema (...) sela juntamente o sentido e a letra, como um ritmo espaçando o tempo.¹

Situada para lá do arquivo abandonado, a capacidade inerente à poesia de selar juntamente o sentido e a letra surge, assim, associada à experiência do ritmo, e deste modo Derrida investe este conceito de uma movência na qual ecoam as conclusões de Benveniste quando analisa as origens etimológicas do termo *ritmo* e demonstra que o seu significado radica na ideia de fluir ou ganhar forma, e não, como longamente se pensou, na designação do movimento repetido das ondas marítimas.

Com efeito, Benveniste, depois de ter estudado os vários contextos em que este termo fora usado na tradição do pensamento grego, afirma que ele

¹ Jacques Derrida, *Che cos'è la poesia ?*, trad. de Osvaldo Manuel Silvestre, Coimbra, Angelus Novus, 1992, pp. 8-9.

designa a forma no instante em que ela é assumida pelo que é movimento, móvel, fluido, a forma do que não tem consistência orgânica: [o termo] adequa-se ao *pattern* de um elemento fluido, a uma letra modelada de maneira arbitrária, a um peplo que cada um adapta ao seu gosto, à disposição particular do carácter ou do humor.²

Literalmente, o étimo grego significaria, então, “maneira particular de fluir, sendo o termo mais adequado à descrição das «disposições» ou «configurações» sem fixidez ou necessidade natural e resultando de uma ordem sempre sujeita à mudança”.³ Mesmo se, como refere ainda Benveniste, Platão iria associar a este movimento ideias como as de “disposição” e “proporção”, abrindo assim a possibilidade de se estabelecer uma relação entre o ritmo e o metro,⁴ é importante reter este sentido matricial e não esquecer que a permanência da fluidez no próprio acto de ganhar uma forma é um dado essencial à compreensão do ritmo em poesia. Julgo ser disso mesmo que fala Derrida quando considera que a aproximação ao poema exige “desamparar a memória, desarmar a cultura, saber esquecer o saber, incendiar a biblioteca das poéticas”.⁵ Trata-se de situar a movência do ritmo contra a fixidez do arquivo, ou, pondo a questão nos termos que irei utilizar nesta breve leitura da poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen, trata-se de minimizar o que a palavra poética comporta de lexicalizado e de enfatizar o que lhe permite fluir e deste modo participar de uma forma em formação – a única que lhe confere a capacidade de – “sela[r] juntamente o sentido e a letra”. Sophia destaca essa dimensão da escrita poética, tão criadora e fundadora quanto livre, quando nela valoriza a *sílaba*, acentuando assim o facto de a poesia ser discurso, relação, ritmo desestabilizador das palavras pela exploração da capacidade que lhes é própria de fazerem fluir entre si os sons e os sentidos.

2.

E porque não é bem de palavras que me proponho falar, mas do modo como Sophia com elas tece um fio de sílabas, vou alargar ainda um pouco mais este preâmbulo, onde procuro estabelecer alguns instrumentos analíticos que usarei para descrever o seu universo poético, recordando também um ensaio de Paul Valéry, no qual este reproduz e comenta, com evidente anuência, a resposta

² Émile Benveniste, “La notion de «rythme» dans son expression linguistique” (1951), *Problèmes de Linguistique Générale* I, Paris, Gallimard, 1966, p. 333. Não havendo indicação em contrário, as traduções são da minha responsabilidade.

³ *Ibid.*

⁴ *Idem*, p. 334.

⁵ Jacques Derrida, *op. cit.* p. 9.

dada por Mallarmé a Degas, quando o pintor lhe confidenciou as dificuldades que experimentava ao enveredar pela expressão poética. De acordo com Valéry, Degas, que também se sentia atraído pela poesia e gostava de escrever versos, teria dado conta ao amigo das limitações com que se debatia nesse outro domínio de criação, classificando a poesia de “ofício infernal”. E acrescentara: “Eu não consigo fazer o que quero e, no entanto, estou cheio de ideias”. Ao que Mallarmé teria respondido: “Os versos, meu caro Degas, de modo algum se fazem com ideias. Fazem-se com *palavras*”.⁶

Pelo contexto em que é recordado este pequeno diálogo que o relato de Valéry iria immortalizar, é fácil verificar que ele serve como argumento para legitimar a concepção valeriana de linguagem poética e muito particularmente para reforçar a convicção, cara ao poeticista, de que esta constrói uma relação de indissolubilidade entre som e sentido.⁷ No entanto, Valéry também reconhece que essa relação não é perceptível num plano estritamente lexical⁸ e, entendendo que “a função do poeta é a de nos dar a sensação da íntima união entre a palavra e o espírito”⁹, irá relacionar este facto, alguns parágrafos adiante, com o modo como, no verso, as palavras agem sobre o leitor à maneira de “um acorde musical”.¹⁰

Tudo isto é bastante conhecido, tanto mais que as teses de Valéry viriam a ter fortes repercussões no desenvolvimento das poéticas e dos estudos de poética no século XX. Mas há, neste ensaio, um aspecto que importa muito para o que pretendo dizer. É que o poeticista parece não poder explicar o que entende por esta aproximação entre o funcionamento de verso e o de um “acorde musical” sem transitar da *palavra*, valorizada por Mallarmé na frase que antes citara, para a *sílaba*. Se bem que Valéry comece por transcrever dois versos de Baudelaire – “Mère des Souvenirs, Maîtresse des maîtresses...” e “Sois sage, ô ma douleur, et tiens-toi plus tranquille...”¹¹ – para dizer que “estas palavras” agem sobre o leitor sem lhe transmitirem muito em termos puramente informativos, a sua exposição evolui de tal maneira que o conceito de *palavra* é subitamente abandonado, sem qualquer justificação, e substituído pelo de *sílaba* – ainda na mesma frase –, concluindo o poeticista que “[a] impressão [provocada pelos versos de Baudelaire] depende em grande parte da ressonância, do ritmo, do

⁶ Paul Valéry, “Poésie et pensée abstraite” (1939), *Oeuvres I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, p.1324 (itálico conforme o original).

⁷ *Idem*, p. 1333.

⁸ Cf. *idem*, pp. 1328 e 1333.

⁹ *Idem*, p. 1333.

¹⁰ *Idem*, p. 1334.

¹¹ *Idem*, p. 1333.

número “*destas sílabas*”, e acrescentando que “resulta também da simples aproximação das significações”.¹²

Como devemos entender este deslize semântico que Valéry não só não explica como parece não querer sequer notar, já que a expressão “estas sílabas” surge como equivalente absoluto de um antecedente que era “estas palavras”? Creio que a relação de equivalência assim criada constitui uma explicitação interpretativa da afirmação de Mallarmé anteriormente citada, porquanto o que o poeta contrapunha às “ideias” de Degas era, na verdade, o que Valéry viria a chamar a indissolubilidade entre som e sentido. E é também a profunda consciência deste facto que leva Valéry a deslizar subtilmente para uma valorização das relações entre as sílabas, pois só elas criam entre si nexos – “ligações [raccords] – relações [rapports]”, como diria Mallarmé¹³ – que são aproximáveis de um acorde musical. Acorde que, neste caso, é essencialmente um acordo, uma consonância que pode atravessar as palavras e descoincidir delas (embora sem deixar de implicá-las nesse movimento) para se situar no plano único da organização integral do discurso, isto é, para se distribuir por todos os níveis de significância em que este se organiza – e daí também a referência de Valéry à “simples aproximação das significações”.

Ora, para um leitor de Sophia, esta necessidade de transitar da palavra para a sílaba afigura-se especialmente interessante, porquanto, a partir de várias reflexões de índole metapoética inscritas na sua obra, quase apetece dizer que Sophia sempre entendeu que a sua poesia não se faria nem com ideias nem com palavras, mas sim com sílabas, e que o seu conceito de justeza da linguagem poética radica precisamente nesta perspectiva. É o que tentarei demonstrar.

3.

Começo por recordar o final do poema “Epidauro”, incluído em *Geografia* (1967), e o momento em que, neste texto, o sujeito se desdobra e a si mesmo se interpela:

Só poderás ser liberta aqui na manhã d’Epidauro. Onde o ar toca o teu rosto para te reconhecer e a doçura da luz te parece imortal. A tua voz subirá sozinha as escadas de pedra pálida. E ao teu encontro regressará a teoria ordenada das sílabas – portadoras limpas da serenidade.¹⁴

¹² Cf. *idem*, p. 1334: “*Estas palavras* agem sobre nós (sobre alguns de nós, pelo menos) sem nos transmitirem grande informação. Elas dizem-nos talvez que não têm nada a dizer-nos; que exercem, pelos mesmos meios que geralmente nos transmitem alguma coisa, uma função inteiramente diferente. Elas agem sobre nós à maneira de um acorde musical. A impressão produzida depende em grande parte da ressonância, do ritmo, do número *destas sílabas*, mas resulta também da simples aproximação das significações”. (Itálico meu).

¹³ Stéphane Mallarmé, in Jacques Scherer, *Le «Livre» de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1977, p. 43 A.

¹⁴ Sophia de Mello Breyner Andresen, *Poesia III*, Lisboa, Caminho, 1991, p. 65.

Talvez não seja imediato o sentido em que este poema fala do encontro com uma “teoria ordenada das sílabas”, e sobretudo talvez não seja imediato o significado a atribuir à palavra *teoria* no excerto citado. Repare-se no entanto que, tal como acontece em todo o texto, mas muito particularmente na parte final que acabo de recordar, o topónimo Epidauro, de resto logo destacado e isolado no título, orienta o leitor para um lugar preciso do Peleponeso, e leva-o também a ter presente o grande teatro aí edificado pelos gregos dos finais do século IV a.C., sendo nesse contexto que melhor podemos entender a frase “A tua voz subirá sozinha as escadas de pedra pálida” e depois o regresso dessa mesma voz, já ouvida sob a forma de “teoria ordenada das sílabas”. Ao considerar estes elementos, é mesmo possível que o leitor construa uma imagem visual bastante concordante com a situação descrita em “Arte Poética V”:

Um dia em Epidauro – aproveitando o sossego deixado pelo horário do almoço dos turistas – coloquei-me no centro do teatro e disse em voz alta o princípio de um poema. E ouvi, no instante seguinte, lá no alto, a minha própria voz, livre, desligada de mim.¹⁵

Embora não seja indispensável recorrer a este fragmento de carácter testemunhal para ler o poema “Epidauro”, ele parece confirmar que a palavra “*teoria*” é empregada por Sophia num sentido que se afasta daquele que está consignado pelo uso comum, para convocar um conjunto de acepções mais próximas dos sentidos associados ao étimo grego que lhe deu origem, designadamente a ideia de desfile solene ou de peregrinação. E é interessante que Sophia notoriamente separe como dois tempos distintos o momento em que diz em voz alta os versos presumivelmente seus e o acto de os ouvir (aqui metaforicamente coincidente com o de os ver vir) quando regressam como uma “teoria ordenada das sílabas”. Esta separação acentua a importância atribuída ao verso enquanto sequência organizada de sons – e mesmo sublinha uma certa prevalência do som, não sobre o sentido assim produzido, mas sobre os sentidos já lexicalizados e inscritos no arquivo das palavras –, numa perspectiva aproximável do conceito de “palavra total” usado por Mallarmé:

O verso que de vários vocábulos refaz uma palavra total, nova, alheia à língua e como que encantatória, contraria este isolamento da palavra; negando, num lance soberano, o acaso remanescente nos termos apesar do artifício da sua renovação alternada entre o sentido e a sonoridade, e provoca-vos essa surpresa de jamais ter ouvido um certo fragmento comum de elocução, ao mesmo tempo que a reminiscência do objecto nomeado mergulha numa nova atmosfera.¹⁶

¹⁵ *Idem*, p. 349.

¹⁶ Stéphane Mallarmé, “Variations sur un sujet”, *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1945, p. 368.

Como para Mallarmé, também para Sophia o verso surge como uma sequência de fonemas organizados, não tanto por formarem as sílabas que constituem as palavras quanto por ligarem, fluindo de palavra a palavra, as sílabas entre si, e assim traduzirem um ritmo, aspecto que é acentuado pela imagem do desfile ordenado usada no poema “Epidauro”: primeiro a voz subindo sozinha as escadas, escandindo os degraus, depois, em desfile solene, a “teoria ordenada das sílabas” escandindo outra vez os degraus, agora em sentido inverso, ou mais precisamente no sentido da liberdade do verso. É esse ritmo (simultaneamente a acção de fluir e a forma que lhe permite fluir) que suporta o verso e o sacraliza, fazendo das sílabas as “portadoras de serenidade”. Como se executassem um ritual humanizado, elas regressam ordenadamente, num gesto de oferenda em que são também a própria dádiva de um sentido novo e livre que coincide com a ordem assim criada.

Por outro lado, ainda no texto de carácter testemunhal que há pouco citei, Sophia liga esta mesma situação com três versos que darão origem a outro poema, “Epidauro 62”, incluído em *Ilhas* (1989):

Oiço a voz subir os últimos degraus
Oiço a palavra alada impessoal
Que reconheço por não ser já minha.¹⁷

A proximidade entre os dois poemas é inegável, e ambos evidenciam um outro aspecto em que Sophia se aproxima de Mallarmé e de Valéry: a afirmação da impessoalidade da palavra poética, entendida como puro acontecer do mundo —“a respiração das coisas, o nome deste mundo dito por ele próprio”, como lemos em “Arte poética V”.¹⁸ Mas gostaria de voltar ainda ao poema “Epidauro” para atentar agora na parte inicial, onde Sophia contrapõe a voz, o grito ao caos representado pelo Minotauro. Se confrontarmos este poema com outro de temática afim – precisamente intitulado –“O Minotauro” e incluído em *Dual* (1972) –, veremos que, numa acepção bastante tradicional, o Minotauro representa o caos e as forças abismais, pois seu é o “palácio dual de combate e confronto”, do mesmo modo que os últimos versos lhe contrapõem a poesia, numa formulação aproximável da ideia de “teoria ordenada das sílabas”:

¹⁷ Sophia de Mello Breyner Andresen, p. 283. Em “Arte Poética V” (texto inicialmente destinado a ser lido na Sorbonne, em 1988), o primeiro verso é “A voz sobe os últimos degraus”. Cf. *idem*, p. 350. Note-se que, no poema incluído em *Ilhas*, Sophia vai enfatizar o acto de ouvir.

¹⁸ *Idem*, p. 349.

SOPHIA E O FIO DE SÍLABAS

Em Creta onde o Minotauro reina atravessei a vaga
De olhos abertos inteiramente acordada
Sem drogas e sem filtro
Só vinho bebido em frente da solenidade das coisas –
Porque pertenço à raça daqueles que percorrem o labirinto
Sem jamais perderem o fio de linho da palavra¹⁹

Juntando os dois poemas, obtemos, então, a imagem de uma Ariadne-poeta, com o seu fio de sílabas, fio que representa a possibilidade de contrapor a ordem ao caos e assim juntar as duas pontas do “tempo dividido”. Facilmente reconhecemos, numa outra formulação, a mesma ideia de organicidade sugerida pelo movimento da “teoria ordenada das sílabas”, articulada com a ideia de liberdade. É uma relação que pode ser mais claramente acompanhada através do poema “Liberdade”, incluído em *O Nome das Coisas* (1977):

O poema é
A liberdade

Um poema não se programa
Porém a disciplina
– Sílabas por sílabas –
O acompanha

Sílabas por sílabas
O poema emerge
– Como se os deuses o dessem
O fazemos²⁰

O modo como Sophia acentua que o facto de o poema ser feito sílaba por sílaba e de acordo com uma rigorosa disciplina o aproxima de uma dádiva dos deuses, fazendo dele o lugar da liberdade, sugere uma valorização muito particular do ritmo, enquanto maneira de ganhar forma, “inseparação” do sentido e da letra capaz de situar-se para além do arquivo. Assim, este conceito de ritmo detém uma amplitude aproximável daquela que lhe é conferida por Henri Meschonnic quando o define como “organização das marcas pelas quais os significantes (...) produzem uma semântica específica, distinta do sentido lexical e que cham[a] a significância: isto é, os valores próprios de um discurso e apenas desse discurso”. E Meschonnic acrescenta ainda: “[o]rganizando conjuntamente a significância e a significação do discurso, o ritmo é a própria organização do sentido no discurso”.²¹

¹⁹ *Idem*, p. 149.

²⁰ *Idem*, p. 205.

²¹ Henri Meschonnic, *Critique du Rythme, Anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier, 1982, p. 217.

A poesia de Sophia sabe que as coisas do mundo não podem ecoar linearmente nas palavras – porque a palavra isolada não conseguiria libertar-se da arbitrariedade que, ao mesmo tempo que a associa a um referente, não anula a existência entre eles de uma separação por onde o caos sempre ameaça emergir. Em contrapartida, as sílabas ordenadas são já a voz do mundo, pois este precisa da poesia para falar e, por isso, produz discurso não palavras, mas versos: “O meu viver escuta / A frase que de coisa em coisa silabada / Grava no espaço e no tempo a sua escrita”.²² Como é dito no poema “Bach Segóvia Guitarra”, “Palavras silabadas / Vêm uma a uma”, e só a silabação traduz “A música do ser”.²³ Digamos, então, que as sílabas são a matéria que permite encontrar “(...) a ordem intacta do mundo / A palavra não ouvida”,²⁴ e que esta é sempre relacional e rítmica.

Em absoluta concordância com esta perspectiva, o poeta é “um escutador”, e “fazer versos é estar atento”, “[d]eixar que o poema se diga por si”,²⁵ ou seja, ouvir as frases por inteiro, evitar que o ritmo se quebre, deixar que uma sílaba conduza a outra para que as palavras justas possam surgir (juntas): as relações entre os sons tecem o fio discursivo que assegura a verdade do sentido porque o submetem a uma certa geometria, a uma ordem construtiva. Assim, apesar de procurada e humanamente “feita”, a ordem do poema é também, e sem contradição, “escutada” como se fosse recebida dos deuses, dado resultar inteiramente livre.

4.

A poesia de Sophia afirma insistentemente que o poema “Inventa a ordem sem lacuna onde nada / Pode ser deslocado ou traduzido”.²⁶ Mas, de acordo com os pressupostos anteriormente enunciados, esta condição deverá estar inscrita no corpo do texto, e é preciso que o leitor se torne sensível a essa ordem. Julgo, de resto, que tudo quanto disse até aqui partiu do meu reconhecimento dessa experiência de leitura e constitui uma tentativa de entender as razões que levam a que os poemas de Sophia se imponham como evidenciação da mesma justeza e da mesma verdade procuradas e afirmadas nesta poesia.

Ora eu creio que o modo como esta poesia põe em evidência o ritmo do poema e as suas articulações produz no leitor a sensação de haver um leve desfasamento entre o som e as palavras a que este se reporta, como se o som estivesse ligeiramente adiantado – porque se ouve tão nitidamente que isso o faz

²² Sophia de Mello Breyner Andresen, *Geografia, Obra Poética III*, p. 89.

²³ *Idem*, p. 33.

²⁴ *Idem*, p. 67.

²⁵ *Idem*, “Arte Poética IV”, *Dual, Obra Poética III*, pp. 166-7.

²⁶ *Idem*, *O Búzio de Cós*, Lisboa, Caminho, 1997, p. 9.

avancar sobre o léxico numa espécie de fluência silábica que se desloca atravessando as palavras e acentuando a condição do verso como “palavra total”, susceptível de impor um ritmo estruturante ao qual se associa um sentido novo e livre. É este efeito que é apreendido como garantia da justeza do que é dito, já que acentua um processo de re ligação discursiva que é homólogo do que Eduardo Prado Coelho chamou a “euforia ontológica” da escrita de Sophia.²⁷ Assim nasceria um efeito de equilíbrio proliferante: como um rectângulo de ouro, esta poesia pode repetir-se infinitamente por dentro e além de si mesma, criando a evidência daquilo que pretende ser – o que Sophia chama “um reino” ou “uma túnica sem costura”.²⁸

Vejamos um breve exemplo. Em *Musa*, o poema “Para Ernesto Veiga de Oliveira no dia da sua morte” termina com os versos:

Assim pudesse o tempo regressar
recomeçarmos sempre como o mar²⁹

Nestes dois decassílabos, é tão marcada a recorrência de certos sons consonânticos ([s] [p] e [k] [m]), a rima interna e externa enfatizando a vogal aberta [a] e mesmo a palavra “ar” – cujo som é aqui, por três vezes, parcialmente integrado na formação de sílabas em combinação com diferentes consoantes, ganhando assim uma autonomia semântica que acentua a impossibilidade do desejo de regresso que atravessa os dois decassílabos; é tão marcado ainda o esquema métrico e a acentuação da 6ª e da 10ª sílabas reiterada pelas rimas quer externas quer internas (tempo/sempre; regressar /recomeçarmos/mar) que é impossível não experimentarmos essa espécie de adiantamento da percepção do som. Quero com isto dizer que, no plano da recepção, tudo se passa simetricamente ao que Sophia descreve quando fala da sua maneira de produzir um poema, em “Arte poética IV”, como “um ditado que escut[a] e not[a]”. Já muitas vezes foi sublinhada a importância da oralidade na poesia de Sophia, e ela própria dá algumas pistas nesse sentido ao afirmar que, em criança, “[p]ensava que os poemas não eram escritos por ninguém, que existiam em si mesmos, por si mesmos, que eram como que um elemento do natural, que estavam suspensos, imanentes. E que bastaria estar muito quieta, calada e atenta para os ouvir”.³⁰ Para o leitor, tudo se passa simetricamente, porque também ele é convocado a tornar-se “um escutador”, e a primeira coisa que é solicitado a fazer é ouvir o

²⁷ Eduardo Prado Coelho, *A Noite do Mundo*, Lisboa, IN-CM, 1988, p. 116.

²⁸ Respectivamente, em “Arte Poética I” e “Arte Poética II”, *Geografia, Obra Poética III*, pp. 94 e 95.

²⁹ Sophia de Mello Breyner Andresen, *Musa*, 4ª ed., Lisboa, Caminho, 1994, p. 18.

³⁰ *Idem*, “Arte Poética IV”, *Dual, Obra Poética III*, p. 166.

poema, sentir a forma do seu fluir, como se também ele, por sua vez, visse vir ao seu encontro uma “teoria ordenada das sílabas”. Ora, para que isso possa acontecer, ou talvez simplesmente em consequência da maneira como, do ponto de vista da criação, o poema “emerge” ouvido, Sophia acentua que o verso é um fio de sílabas (o oposto do arquivo, a forma do que flui desestabilizando os sentidos lexicalizados) e mostra que, na sua escrita, as sílabas orientam decisivamente o que Carlos de Oliveira chamou “atração vocabular”, expressão que é apenas uma outra maneira de dizer a indissolubilidade entre som e sentido na poesia.³¹

“Sei que quando o poema se quebra, como um fio no ar, o meu trabalho, a minha aplicação não conseguem continuá-lo” – escreve Sophia no mesmo texto. O que significa que só o poema inteiro perfaz a palavra íntegra e livre que a sua poesia procura. É por isso que João Cabral falou do movimento desta escrita dizendo que “ela desfaz-faz e faz-refaz mais acima”. “Sophia” – escreveu o poeta brasileiro – “faz-refaz, e subindo ao cristal, em cristais (os dela, de luz marinha).”³²

Na evidência do fio sem quebra que é todo o poema de Sophia, mesmo quando admite a irregularidade e a liberdade formal – mas o ritmo que lhe importa é, como vimos, um complexo fluir onde a forma nunca poderia ser imposta como um pressuposto que, vindo de um outro tipo de arquivo, suspendesse o movimento do discurso e a sua capacidade de constituir uma forma – o leitor pode reconhecer, e nessa medida confirmar como verdade o que esta poesia reiteradamente anuncia: a possibilidade de distendernos, à escala de um mundo humanamente habitável, esse mesmo reino inconsútil que o discurso da sua poesia demonstra ser possível construir. Desse ritmo, que é o da invenção de uma ordem capaz de evidenciar que o próprio processo de devir forma incorpora e explora a instabilidade do sentido, é feita a transição da experiência da justeza, que tem uma matriz estética, para a exigência da justiça, que, se lhe é equivalente noutro plano da realização humana, deverá surgir como igualmente concretizável. “O equilíbrio das palavras entre si” – escreveu Sophia de Mello Breyner Andresen – “é o equilíbrio dos momentos entre si. // E no quadro sensível do poema vejo para onde vou, reconheço o meu caminho, o meu reino, a minha vida”.³³

As sílabas criam a ordem atravessando a divisão, a diferença e o informe, até atingirem a forma que une o sentido e a letra, movidas pelo desejo de “inseparação

³¹ Carlos de Oliveira, “A Fuga”, *O Aprendiz de Feiticeiro* (1971), *Obras*, Lisboa, Caminho, 1992, p. 590: “Note-se que a desilusão obedece em tudo ao esquema anterior: a palavra decepção é uma variante usada apenas por motivos rítmicos, silábicos, parecidos aos que associaram no início as palavras desolação, desilusão, sem falar na semelhança do desenho, do volume gráfico das duas, tão importante numa atração vocabular que posso considerá-lo o motor que pôs em movimentos o presente texto”.

³² João Cabral de Melo Neto, *A Educação pela Pedra, Obra Completa*, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1999, p. 339.

³³ Sophia de Mello Breyner Andresen, “Arte Poética II”, *Geografia, Obra Poética III*, p. 96.

absoluta” de que fala Derrida no texto que comecei por citar. Por conseguinte, o que a poesia de Sophia nos mostra não é só a possibilidade de um caminho de justiça e de justeza, porque é muito mais do que isso. Ela diz-nos que a perfeita inteireza do ser é uma exigência humana e que, sendo essa a sua condição, tal exigência ganha forma na travessia da imperfeição, correndo sobre ela como uma rasura, como recusa de a ela se conformar. Afinal, não será por isso que, nos versos de Sophia, os homens e os deuses não poderiam nunca viver separados?

A poesia parece, assim, procurar o caminho de regresso a um tempo primordial e mítico em que a palavra e o ser estariam ligados de modo absoluto. E todavia essa busca não implica ignorar a existência de uma fractura entre os nomes e as coisas, ou entre os sons e os sentidos. Implica, sim, a ousadia do que Agamben descreveu como “um olhar lançado sobre o abismo entre o significante e o significado, até ao «deus» que entre eles aparece”.³⁴ Sophia chamou a essa presença “A voz do poema imanente”.³⁵ E a serenidade (tensa e resistente, não exactamente tranquila) da sua poesia parece decorrer do reconhecimento de ser sobre a própria fractura inerente à possibilidade de significação que a poesia lança um fio de sílabas, máxima expressão do humano desejo de “inseparação absoluta”. Esta é, portanto, uma poesia de religação, mas ciente de que a “inseparação” procurada não exclui a vivência eternamente inconformada da descontinuidade.

³⁴ Giorgio Agamben, *Stanze*, trad. de Yves Hersant, Paris, Rivages Poche, 1994, p. 233.

³⁵ Sophia de Mello Breyner Andresen, *Obra Poética*, III, p. 337.