

Manuel Gusmão

*Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa*

## *Da evidência poética: justeza e justiça na poesia de Sophia*

Mudei o meu título. A releitura que fui fazendo da obra poética de Sophia e, talvez mais precisamente, a contingência dos tempos em que algo dela vos cito ou falo, mudaram-me o título. Invoco estes tempos, sem saber exactamente se são os mesmos tempos para todos nós. Apenas conto com a volátil co-presença entre esta leitura em voz alta, a vossa escuta acolhedora e falante e a terceira coisa – aquilo que nos faz falar e ouvir, ler e escrever, esse terceiro que é incluído sempre que dois falam e que é, hoje, a poesia que conhecemos ou, pelo menos, chamamos pelo nome de Sofia.

Usá-lo-ei contra estes tempos que vivo. É um gesto instrumental? É-o, em parte, mas para alguém que altamente preza os seus instrumentos. Mas não é uma instrumentalização; é sim e sobretudo a procura de um diálogo, que é um dos modos como sabemos uns dos outros. São tempos em que a glosa comunicacional sobre o descrédito da acção política se tornou ela própria um dos consensos pantanosos de que se faz aquilo mesmo que designa. Vivemos num espaço periférico ou semi-periférico, embora objecto de globalização e num quadro civilizacional em que se esquece o passado próximo e os direitos de uma cidadania justa. Vai ainda havendo quem se louve da sua matriz na Grécia antiga, onde a política ocupava filósofos e em que Platão dava como já antigo o diferendo entre filósofos e poetas. Numa passagem pouco referida de um texto muito citado, o judeu alemão Walter Benjamin escrevia em 1936 sobre aquilo a que chamou “a esteticização da política”: “No tempo de Homero, a humanidade oferecia-se em espectáculo aos deuses do Olimpo; hoje, tornou-se no seu próprio espectáculo. Tornou-se tão estrangeira a si mesma que consegue viver a sua própria destruição como um prazer estético de primeira grandeza”. Essa esteticização, sobretudo na sua versão de espectáculo de massas, continua hoje a ganhar novos domínios ou mercados, tomando como mercadoria a própria vida privada e oferecendo

agora em exibição o desamparo e o sofrimento e a degradação pessoais. Num momento em que teríamos já regressado de qualquer ilusão de eficácia simbólica e ético-política da *poiesis* ou do gesto artístico, talvez seja intempestivo mas nessa medida compreensível que eu regresse a um motivo que já outros justamente destacaram na poesia de Sophia Andresen.

O meu modo de regressar, a haver um, traz de qualquer forma a memória de aulas e ecos da leitura de alguns desses outros autores. Como a sessão é também de homenagem ou de celebração, que isso me seja levado enquanto gesto de partilha ou acção de pôr em comum. Deve entretanto registar-se que, para aquilo que me proponho, quem me abre o caminho é Joaquim Manuel Magalhães quando se refere à inserção da poesia de Sophia Andresen “dentro de uma intenção lírica insistentemente referencial”, ou quando se pergunta e se responde “quais as razões que podem tornar permanente o canto que não teme o efêmero” (Magalhães, 1999, 41 e 41-77).

Procurarei, então, mostrar como a dicção da coisa política não é acidental nesta poesia, antes se articula com alguns dos seus principais procedimentos ideoverbais e das configurações temáticas da sua obra e virá a habitar o coração da sua poética.

É certo que essa politicidade se torna particularmente insistente em tempos de paixão ou urgência históricas, como acontece com outros poetas de várias e desencontradas linhagens. Isso significa apenas, aqui e para já, que esta poesia responde às suas circunstâncias, mas convém notar que essa resposta não releva de um qualquer automatismo, não obedece nem lisongeia uma qualquer doxa, ou seja não é demagógica: ela sabe que tem de encontrar a sua própria linguagem, o seu registo certo e o rigor da imaginação, ou seja a forma que lhe seja justa.

Venho então a um texto que começa pela construção de uma imagem sobre a qual se apoia a expansão declarativa e figural de uma “arte poética”. Este texto conheceu várias formas ou contextos de edição. Começou por ser as “palavras ditas em 11 de Julho de 1964 [...] por ocasião da entrega do Grande Prémio de Poesia atribuído a *Livro Sexto*” (1962). Foi depois inserido com o título “Arte Poética”, numa Antologia editada pela 1ª vez em 1968. Como expressamente o observou Magalhães, na edição em três volumes da sua *Obra Poética* surge como texto liminar e sem título. O seu lugar central na sequência da obra desaparece, mas fica o rasto dessa ausência no facto de faltar a “Arte Poética III”, numa série de poemas em que esse título se repete provido de algarismos romanos de I a V. No final de *Geografia* (1967), encontramos “Arte Poética I” e “Arte Poética II”; e depois o último poema de *Dual* chama-se “Arte Poética IV” e o último de *O Nome das coisas*, “Arte poética V”. Hoje, esse texto aparece como “posfácio” a *Livro Sexto* e em *O Búzio de Cós* aparecerá uma nova “Arte poética”, agora não numerada. A sua localização, assim errática, como que faz variar o seu estatuto,

de ‘palavras de circubstância’ a poema que se assume como uma ‘poética’; do interior de um livro para a margem inicial ou o limiar de uma edição que reúne a ‘Obra’; de novo para o interior de um livro, mas agora como “posfácio”; nada nos garante que seja essa a sua última “colocação”.

Recordo as primeiras frases desse texto que navega entre os livros e no qual a poesia a si mesma se pensa, respondendo a tempos que eram de um outro modo sombrios e, de tal forma o fazendo, que ainda hoje responde se chamarmos:

A coisa mais antiga de que me lembro é dum quarto em frente do mar dentro do

*qual estava, poisada em cima duma mesa, uma maçã enorme e vermelha. Do brilho do mar e do vermelho da maçã erguia-se uma felicidade irrecusável, nua e inteira. Não era nada de fantástico, não era nada de imaginário: era a própria presença do real que eu descobria.*  
(I, 7)

Esta imagem é daquelas a propósito das quais eu falarei, algo informalmente, de “evidência poética”. Ora, a evidência é aquilo que, no limite da sua intensidade ou vibração, interdita ou torna inútil a descrição. No poema “Arte poética I”, de *Geografia* escreve-se: *A beleza da ânfora de barro pálido é tão evidente, tão certa que não pode ser descrita* (III, 93). Seguindo a lei do poema, o propósito que vos anunciei é, neste sentido e pelo menos em parte, uma empresa impossível, mas que tem de ser tentada, para que os possíveis se abram.

Vejam então o que só pode ser visto lendo ou escutando; ou seja, imaginando o que a imagem escrita de si mesma mostra, no seu fazer-se e naquilo que dá a ver, descobrindo aquilo que se inventa a partir da invenção de um outro.

A imagem constrói um quadro do mundo, a figuração de uma *cena* que é dita como a coisa mais antiga da memória de alguém. Fingimento ou testemunho, pouco importa jogar aqui esse jogo. Se tudo pode indicar na sua dicção a intencionalidade do testemunho, será que a coisa mais antiga da minha memória não é tanto quanto possível coisa minha, feita em alguma medida por mim e, nesse sentido, ficta. Se a poesia é uma arte dos possíveis verbais ela é necessariamente uma arte da invenção. E a “coisa mais antiga”, – singular rasto de um sujeito que a diz e se marca na forma de pronome reflexo, nas posições sintáticas de sujeito e de complemento – é pois uma imagem, uma coisa da memória que sujeita a si o sujeito que a fez. Este quadro do mundo torna visível um equilíbrio múltiplo que contém a vibração de uma desmesura, e esse conter é a *forma justa*, evidente e certa, de guardar a desmesura sem que ela se torne destruidora do próprio haver mundo e quadros dele.

*Um quarto em frente do mar*, uma câmara construída para a intimidade, uma câmara íntima, ou de qualquer forma, um lugar que dizemos “interior” em frente ao seu outro, ou aberto ao seu outro, o lugar de um “exterior” que nos

resgata do solipsismo, o lugar da festa exterior prometida, sinédoque do cosmos, espelho proteico, o mar finito e infinito. Há vários quartos em frente do mar ou imagens deles nesta poesia (cf. “Caderno II”, III, 215); mas um quarto pode ser o lugar onde a *nossa imaginação divaga* e uma fissura se abre – *A nossa vida é como um vestido que não cresceu connosco* (III, 54); pode ser *atravessado por um rio* (e ser sombrio) (III, 55); ou pode ele próprio fluir e o poema ser então o desejo de reter o seu fluxo – *Reter para sempre o teu quadrado branco/ denso de silêncio puro/ e vida atenta//* (III, 54).

Aqui, no poema que estamos a seguir, esse quarto trazido pela memória pode ser o lugar da atenção, dessa forma da imaginação que é em Sophia a vida atenta; o próprio texto nos dará a entender a poesia como uma forma em que imaginação e atenção deixariam de ser percebidas como mutuamente exclusivas. No seu último livro, *O Búzio de Cós e outros poemas*, encontramos um quarto penumbroso onde se reúnem os verbos que dizem a sua arte da atenção, inesperadamente tornada uma arte da caça: *Olha fita escuta / Atenta para a caçada no quarto penumbroso*. Mas obedecemos antes ao movimento da ascense em Sofia. Aqui, este quarto poderá virtualmente conter todos os outros ao ser o quarto mais antigo da memória, mas na dicção desta frase ele é tão só o indício de uma arquitectura humana que abriga e dá para fora, um quarto aberto sobre o mar, que é, por seu turno, coisa a céu aberto, ou seja sem tecto. E nesse quarto havia, há – poisada estava – em cima numa mesa, coisa fabricada por trabalho humano, artesanal ou de indústria, uma maçã. Eu poderia começar a dizer que a mesa é tendencialmente a mesa da escrita ou do convívio, o fruto de um trabalho (ou da cadeia descontínua e interdependente de processos de trabalho) que a constrói ou extrai da madeira preparada de árvores abatidas. Mas não devo dizer demais ou pesar demasiado sobre esta mesa; devo sim compreender que ela não é, por exemplo, as mesas de Carlos de Oliveira nem as de Francis Ponge. Devo simplesmente registar essa diferença, para não apagar a singularidade que distingue: esta mesa está mais próxima–daquela outra–que, num outro poema, está associada a uma cena da escrita, e *brilha docemente o seu polido* (III, 87); e é aqui apenas, o que não é pouco, o suporte construído para que o fruto apareça e, assim, ela é uma das condições de possibilidade da evidência dessa outra imagem que será um dos polos da relação em via de construir-se, – a imagem da maçã, coisa que, mais do que fabricada, cresce; é um outro tipo de fruto: o da árvore e do cuidar humano que zela por esse crescimento.

*Enorme e vermelha*. Não faz sentido perguntar porquê vermelha, faz parte da evidência sensível que a poesia suscita. Mas já talvez possamos procurar o porquê ou o efeito-porquê do *enorme* da maçã. Há pelo menos duas escalas ou métricas que podemos invocar para o entender.

Uma é a da infância de quem a via e que assim é transportada pela memória. Quero dizer: a memória traz consigo a imagem da maçã e a infância que a via. Sabemos ou julgamos saber o que vale a infância nestas coisas. Julgo que a palavra convoca aqui dois dos seus papéis figurais: um é o da idade em que tudo pode ainda ser novo e motivo de espanto. O outro valor figura a infância como a idade em que ainda não fala aquele que vai falar ou aprender a falar.

Só que a memória é feita nesta poesia de tal modo que a infância não é o paraíso perdido como, por exemplo, em Baudelaire, mas o modo de imaginar ou a condição de possibilidade do perpétuo retorno do espanto, ou da capacidade de se espantar, que Rimbaud praticou enquanto pôde. Esse espanto é de alguma maneira aquele onde Platão, mas também Aristóteles, colocavam o começo do filosofar e Saint-John Perse séculos depois, animando o longo diferendo a que há pouco aludi, reivindicava como coisa da poesia. Esta ideia de uma memória que guardou a experiência do espanto e permite por isso reinventá-la é aliás consistente com a ideia de uma aprendizagem do dizer de cor, e com essa outra ideia de uma escuta treinada pelo encontro primeiro com a poesia oral.

A experiência do espanto é o modo de uma experiência fulgurante do mundo. Na poesia de Sophia, retoma-se um velho sonho fabular o de assistir ao nascimento, ou seja, o de participar no perpétuo nascimento do mundo. Neste caso, a poética de Sophia aproxima-se do jogo que Claudel pratica com a palavra *connaissance*, guardando o sentido de conhecimento, mas lendo-a também como *co-naissance*, ou seja como co-nascimento ou nascimento com. Entenda-se aqui que o nascimento do poema é também o (re)nascimento do mundo. Uma das figuras desse múltiplo (e perpétuo) nascimento que a nós mesmos nos inclui pode ser a da fonte no poema com esse título:

Com voz nascente a fonte nos convida  
A renascermos incessantemente  
Na luz do antigo sol nu e recente  
E no sussuro da noite primitiva  
(III, 133)

Ela declara-o inúmeras vezes e de forma variante, segundo o *clinamen*, no constante retorno das imagens matinais: *E sobre a areia, sobre a cal e sobre a pedra escrevo: nesta manhã eu recomeço o mundo* (III,11). Ela di-lo no poema “As grutas” de *Livro Sexto* —*De forma em forma vejo o mundo nascer e ser criado* (II,107). E é isso que lhe permite inventar fórmulas como a *juventude do tempo* (III, 129) ou, num diferentíssimo cenário, a *antiquíssima juventude do dia* (III, 147). Ou, ainda, no poema “Caminho da manhã”, todo ele regido pela hipotipose, onde começamos a julgar perceber que a sua incessante perseguição

da imanência, a sua vontade e projecto de *ver o visível até ao fim* (II, 105-6) são a única forma que se consente a si mesma de supor, *in phantasma*, a presença “do grande Deus invisível”.

A outra escala para o enorme da maçã é propriamente a da medida, uma métrica – a da desmesura e da sua correcção; e melhor seria dizer a da *justa medida* ou mesmo a do *ajuste* que equilibra, sem a eliminar, a desproporção entre maçã e mar, as duas personagens deste quadro do mundo silencioso que o poema porá em “diálogo” na frase seguinte. A primeira personagem recebe dois adjectivos, a segunda não precisa de nenhum, porque tendencialmente os esgotaria a todos. O ajuste não apaga a sensação de desproporção, antes parte dela e ajusta-a de modo a viabilizar a troca dos brilhos, o do mar com o da cor vermelha da maçã. Essa troca implica verbalmente a luz, palavra aqui ausente e tão só aludida. Graças a essa luz que acende os brilhos e faz ou deixa ver as imagens, o poema extrai da sua primeira imagem-quadro do mundo, imagem-cenário, uma outra imagem, uma imagem-acontecimento.

*Do brilho do mar e do vermelho da maçã erguia-se uma felicidade irrecusável, nua e inteira. Não era nada de fantástico, não era nada de imaginário: era a própria presença do real que eu descobria.*

(I, 7)

Da troca ou do diálogo dos brilhos, algo nasce sob a forma da irrupção, do jacto, da surreição ou do nascer do sol: um afecto ou uma paixão que afecta uma alma susceptível de registar uma impressão, uma marca. Mas a frase coloca o sentimento como uma imagem ou como o acontecimento de uma imagem que se objectiva. “Essa emoção chamada poesia”, de que falava Pierre Reverdy é afinal um *objecto ideal*, que é uma das maneiras de dizer o que um poema também é.

*Irrecusável* diz um acordo ou um acorde que vibra – e é esse o caracter de evidência da imagem enquanto aparecer e doação de forma pelo mundo. *Nua* e *inteira* são dois adjectivos que repetidamente se acendem nesta poesia. *Nua* pode dizer uma espécie de recusa da retórica enquanto ornamento e persuasão, uma recusa próxima da diferença, estabelecida na “Arte poética I”, entre “beleza estética” e “beleza poética”. *Nu* diz ela que é o seu método. *Inteira* diz o uno e o maciço do todo, diz a integridade moral, a fidelidade à promessa de “ver o visível até ao fim”.

O texto iniciado por estas frases-imagem vai tornar-se na declaração de uma poética em que se reúnem, sob o signo da evidência, as palavras *justeza* e *justiça*. Sobrepostas as constelações vocabulares que rodeiam estes dois pólos, encontramos uma palavra que varia em género e em número, e cujo sentido oscila entre os dois tópicos e em torno de cada um deles: *justo*, *justa*.

Este texto e a obra de Sophia di-lo-ão ou mostrá-lo-ão de várias maneiras. Escutaremos apenas algumas:

*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. Aquele que vê o espantoso esplendor do mundo é logicamente levado a ver o espantoso sofrimento do mundo. Aquele que vê o fenómeno quer ver todo o fenómeno. É apenas uma questão de atenção, de sequência e de rigor.*

(I, 7)

A “justeza” é uma propriedade que o poema para si procura para poder dizer o equilíbrio, a proporção certa e essa contenção da desmesura das coisas do mundo; desmesura essa que é ao mesmo tempo desejada e contida na relação ou na medida justas.

A justeza é também a propriedade que convém à busca da justiça, a essa busca que por definição continua

*Pois a justiça se confunde com aquele equilíbrio das coisas, com aquela ordem do mundo onde o poeta quer integrar o seu canto. (I, 8)*

É aliás esta con-fusão que é difícil de perceber, sem cair na crença numa transparência sem grão do realismo mais ingénuo, nem confundir a resistência, a opacidade e a plurissignificação da linguagem com o cepticismo devastador da logomaquia contemporânea, para a qual a faculdade da linguagem nos condenaria precisamente à separação uns dos outros, de nós e do mundo, ou à dicotomização das faculdades.

Podemos ler essa con-fusão no seguinte verso do poema “Electra” do livro *Geografia* – “Porque o grito de Electra é a insónia das coisas” III, 64); ou neste dístico:

A terra o sol o vento o mar  
São minha biografia e são meu rosto  
(III, 89)

Ou ainda nestes versos do mesmo poema que assim desastradamente estilhaço:

O meu viver escuta  
A frase que de coisa em coisa silabada  
Grava no espaço e no tempo a sua escrita

De tudo quanto vejo me acrescento  
(id. ibid.)

Ou, só um último exemplo, o do poema “Arte poética” do seu último livro:

A dicção não implica estar alegre ou triste  
Mas dar minha voz à veemência das coisas  
E fazer do mundo exterior substância da minha mente  
Como quem devora o coração do leão

Olha fita escuta  
Atenta para a caçada no quarto penumbroso

Manifestamente nenhuma epistemologia prisioneira do dualismo das categorias de sujeito e objecto poderá dar conta das constantes metamorfoses através das quais esta poesia inscreve o humano naquilo que designa como o “real”, ou diz uma espécie de contínuo entre a forma evidente dos corpos ou das coisas do mundo e a forma justa que é a do nosso corpo terrestre (cf. III, 139).

A constante reverberação, a doação de voz à veemência das coisas por sua vez são uma escrita, falam-nos de uma proximidade que é recolhida na decisão tomada em favor da imanência, na busca do *equilíbrio das coisas*, e no desejo de que o poema responda ao *inteiro estar terrestre* do poeta (III, 206).

Chegados aqui, podemos talvez dizer que essa propriedade da “justeza” não é redutível a uma relação de adequação, representacional ou mimética, a uma coisa pré-existente; assim como também devemos dizer que nos faltam (ou pura e simplesmente terão deixado de existir) critérios pré-definidos para obter ou reconhecer essa justeza no seu poder de evidência. Atiramos no escuro e por vezes sem que o consigamos explicar sabemos que acertámos.

Chamo então *evidência poética* a uma maneira de praticar as imagens em poesia. Ou dito de outro modo, ela é a maneira como indissociavelmente a linguagem dá a ver sendo ela própria já imagem. Uma teoria dela poderia jogar-se a partir de uma famosa figuração de Herberto Helder, em *Photomaton & Vox*:

*A propósito da poesia pode ainda dizer-se: A lâmpada faz com que se veja a própria lâmpada. E também à volta. (1995, 143)*

Adaptando este aforismo de poética às minhas necessidades de hoje e tomando a lâmpada como uma imagem, ou como a imagem de uma imagem, o que obtenho é que a evidência poética nos acomete, captura e consegue o nosso convencimento, ou obtém a nossa convicção, quando, por exemplo, uma imagem se mostra e, ao mesmo tempo, dá a ver, ilumina e amplia o visível, porque ela própria é desde logo visível e condição de visibilidade.



Entretanto, esta poesia não se deixa reduzir ao elogio da solaridade, não conhece apenas as imagens solares, a luz que cai a direito ou quebra a sua lança nas águas do mar. Francis Ponge escreveu acerca desse céu das margens do Mediterrâneo – que era o seu céu romano e provençal e será para Sofia o céu da sua Grécia – um céu que, segundo ele, liberto da fantasmagoria das nuvens dos céus do Norte, podia então na sua transparência deixar pressentir a “noite sideral”, “a noite da consideração”. No seu diferentíssimo mundo, Sofia conhece e nomeia o terror, a aliança quebrada, a injustiça e o sofrimento impostos, mas não cede. *Atenta a todas as formas que a luz do sol conhece / e também à treva interior porque somos habitados / E dentro da qual navega indicível o brilho* (III, 155).

A poética de Sofia passa por uma ontologia da imagem poética e por uma ética que é inerente ao acto de tomar ou de usar a palavra; e é essa a sua forma de fundar a possibilidade de articular poeticamente o político. O político surge então concentrado em torno do clamor por justiça. E a justiça enquanto exigência pode, por seu turno, entender-se como algo que articula o antropológico, o ético e o histórico, algo que está para além do direito, que não prescinde dele mas não se lhe reduz. Escutemo-la uma vez mais:

*A moral do poema não depende de nenhum código, de nenhuma lei, de nenhum programa que lhe seja exterior, mas, porque é uma realidade vivida, integra-se no tempo vivido. [...] Como Antígona a poesia do nosso tempo diz «Eu sou aquela que não aprendeu a ceder aos desastres.» (I, 8)*

Não está pois em causa a autonomia do estético, mas apenas o absoluto da sua “separação” do vivido.

A articulação poética do político assume na poesia de Sofia diferentes formas, desdobra-se num largo leque de modalizações (que apenas esboçarei) e que partem de um modo de tomar a palavra que rompe ou deverá romper com o oportunismo e a demagogia.

Ela pode surgir sob a forma da reactivação de uma memória da poesia e do poeta que é a memória de uma ofensa que se repete e chega até nós – assim acontece em “Camões e a tença” (III, 162) ou, de outra forma, na reactivação de um mito como o de Antígona, por exemplo, no poema “Catarina Eufémia” (III, 154). Em qualquer dos casos, a homenagem é dobrada por uma acusação que prescinde de ser expressamente dita ou escolhe a sua mais breve e justa fórmula.

Por seu turno, o poema “25 de Abril”, da IIª sequência de *O nome das coisas* toma a forma solene da celebração ritual, do júbilo com o dia, a madrugada ou o instante que, interrompendo o tempo da opressão, instala uma outra duração que é então a promessa do eterno.

Mas a esta celebração, assumida por uma primeira pessoa do singular se dilata até às dimensões de um nós inclusivo que aludé a uma comunidade, pode

sucedem um movimento em que a referência à circunstância mais imediatamente política é uma condição indispensável do fazer-se sentido do poema e passa pela divisão dos campos. Então, a poesia deixa-se envolver ou faz suas as palavras mais comuns do combate político e, contudo, o que aí vemos acontecer é que é a vibrante “entoação” ético-política que arriscadamente assegura a dimensão do poético, ao evitar a demagogia e o maniqueísmo. Estou a referir-me, por exemplo, ao jogo com as palavras “direita” e “esquerda” que, tendo sido alguns anos depois consideradas palavras gastas e obsoletas, são entretanto aqui, *justamente*, os tópicos em torno dos quais se organiza a estrutura anafórica do poema “Nestes últimos tempos” (III, 239). Poema aliás que, desde o próprio título, declara o seu compromisso com a sua “actualidade”.

Só que essa “actualidade” coexiste no mesmo livro, *O nome das coisas*, com um movimento pelo qual o político se configura numa vertiginosa, mas serena sabedoria que produz uma poderosa ampliação do tempo – um arco que reúne o *outrora* e o *agora*, para declarar a inesperada crítica de uma civilização. Acontece no poema “O Rei de Ítaca”, onde uma vez mais, na história da poesia, pelo menos desde Hölderlin, uma Grécia antiga é de alguma forma inventada para dizer o modo utópico da própria poesia:

A civilização em que estamos é tão errada que  
Nela o pensamento se separou da mão

Ulisses rei de Ítaca carpinteirou seu barco  
E gabava-se também de saber conduzir  
Num campo a direito o sulco do arado  
(III, 209)

E, mais uma vez nesta poesia, esse modo utópico diz-se como a esperança de que a poesia possa triunfar sobre uma determinada separação. Aqui, a separação do pensamento e da mão diz além do mais a separação entre pensamento e mundo e não deixa de ser surpreendente que Sophia invoque, como um erro do projectar-se ou da destinação, uma separação que poderíamos aproximar do dualismo e do dissídio, que atravessam o século XX, acerca de qual é a mais poderosa ou significativa objectivação do humano: o pensamento enquanto linguagem, designadamente a partir da chamada “viragem linguística”, ou a tecnicidade manual e as suas diferentes extensões.

Em qualquer destas modalidades de dicção poética do político ou do clamor por justiça, há uma regra de justeza, uma regra que tem a ver com a forma de tomar e doar a palavra e que se destina a evitar a demagogia, a distinguir o poeta do demagogo. Cito-vos a última estrofe do poema “Com fúria e raiva:

Com fúria e raiva acuso o demegogo  
Que se promove à sombra da palavra  
E da palavra faz poder e jogo  
E transforma as palavras em moeda  
Como se fez com o trigo e com a terra  
(III, 199)

Terminarei, por hoje, com o poema “A forma justa” de *O nome das coisas*. Para ele convergem ou são a partir dele redistribuídos os acordes de justeza e de justiça; que nele se reencontram com o princípio de poética que acima aproximei da imaginação de um múltiplo e perpétuo renascimento.

Antes de o ler, recordo que o poema “Projecto II” diz o desejo e a necessidade de “Reencontrar o acordo livre e justo/ E recomeçar cada coisa a partir do princípio” (III, 226), enquanto que o poema “Os erros”, ligando-se indelevelmente à sua circunstância imediata, pergunta e sonha (como em outros poemas)

Recomeçar a partir da página em branco  
Como escrita de poema obstinado  
(III, 213)

O poema “A forma justa” dá a ler a circulação, a passagem entre o *justo* da justeza e o *justo* da justiça, bem como o acorde que reúne os sentidos.

Sei que seria possível construir o mundo justo  
As cidades poderiam ser claras e lavadas  
Pelo canto dos espaços e das fontes  
O céu o mar a terra estão prontos  
A saciar a nossa fome do terrestre  
A terra onde estamos – se miguém atraísse – propria  
A cada um a liberdade e o reino  
– Na concha na flor no homem e no fruto  
Se nada adoecer a própria forma é justa  
E no todo se integra como palavra em verso  
Sei que seria possível construir a forma justa  
De uma cidade humana que fosse  
Fiel à perfeição do universo

Por isso recomeço sem cessar a partir da página em branco  
E este é meu ofício de poeta para a reconstrução do mundo  
(III,238)

“A forma justa / De uma cidade humana”, embora a construir, corresponde à justeza de cada forma ou corpo terrestre. E essa justeza que é qualidade do mundo já ali e é o canto da esperança (simultaneamente promessa, palavra dada e compromisso com a forma não corrompida das coisas do mundo) encontra o seu símile na integração das palavras no verso. O leitor de Sophia entenderá aquilo em que aqui o poema insiste; esse leitor sabe que esta poesia busca restituir um reino ou uma aliança, que por “traição” ou doença se perderam ou continuam a perder-se. Este poema declara a possibilidade condicional dessa construção e funda-a numa fidelidade “à perfeição do universo”.

O dístico final enuncia o ofício e toma-o como um incessante recomeço. A página em branco, “coisa” ou “cena da escrita”, diz-nos então que nem tudo foi já escrito ou dito, que nem tudo está para sempre perdido. Sempre que o poema vai recomeçar a gravar a página em branco tudo por momentos parece voltar a ser possível. Sobretudo para quem como Antígona, recordemo-lo, “não aprendeu a ceder aos desastres”.

### Referências bibliográficas

Sophia Andresen, *Obra Poética, I*, Editorial Caminho, 1990.

\_\_\_\_\_ *Obra poética II e Obra poética III*, Lisboa, Editorial Caminho, 1991.

\_\_\_\_\_ *O Búzio de Cós e outros poemas*, Lisboa, Editorial Caminho, 1997.

Herberto Helder, *Photomaton & Vox*, Lisboa, Assírio & Alvim, (1979), 1995.

Joaquim Manuel Guimarães, “Sophia de Mello Breyner Andresen”, *Rima pobre*, Lisboa, Editorial Presença, 1999.