



COLÓQUIO/Letras

ISSN: 0010-1451 - Página principal / Homepage: <https://coloquio.gulbenkian.pt>

Imagens e som no mundo de Sophia

Rosa Maria Martelo

Para citar este documento / To cite this document:

Rosa Maria Martelo, "Imagens e som no mundo de Sophia", *Colóquio/Letras*, n.º 176, Jan. 2011, p. 55-66.

EDIÇÃO E PROPRIEDADE

Imagens e som no mundo de Sophia

ROSA MARIA MARTELO

*Apaixorada estou dentro do tempo
Que me abriga com canto e com imagens*
«DIA», LIVRO SEXTO

1.

CONCISAS, NÍTIDAS, as palavras de Herberto Helder a propósito de Sophia parecem revelar uma certa cumplicidade:

A ciência e inteligência de Sophia foi praticar — como Akhmátova e Mandelstam, ditos *acmeístas* (o ponto mais alto, pureza, perfeição) — uma arte que fornecesse, contendo em si a intensidade e o tremor instintivos, mas elidido o sujeito, a referência literal. Em registo estrito e imediato exemplifica-se a dignidade do mundo. O poema existe por si, é uma forma impessoal que as mãos limpas arrancam à desordem para apresentar como ordem objectiva no meio das corrupções, inclusive as corrupções da nomeação. Fascina-me tamanho sonho, tão sobranceiramente natural, sonho irreduzível, é a prova do próprio mundo. Forçoso aceitá-lo, trata-se do concreto absoluto da percepção. «Vê-se» o verso liso e homogêneo; o corpo do poema não apresenta nenhuma ferida ou cicatriz. É a excelência.¹

O fascínio com que Herberto Helder fala de Sophia culminará numa referência a «Arte Poética V»: «Quando ela pôde escrever que *os poemas eram [...] o nome deste mundo dito por ele próprio*, chegou ao termo, ficou completa»². E compreende-se então melhor a cumplicidade herbertiana: no sonho «tão sobranceiramente natural» que observa em Sophia, Herberto Helder reconhece uma radicalidade idêntica à do seu próprio sonho.

Sob muitos pontos de vista, há profundas diferenças entre os dois poetas — pense-se desde logo na articulação herbertiana do ritmo do poema com

a experiência do corpo, que Sophia muito pouco ou nada tematiza e que em Herberto Helder funciona como forma de minimizar a intervenção da subjetividade. Porém, não é sem motivo que Herberto Helder se mostra tão sensível ao modo como a poesia de Sophia oferece a «referência literal» e extrai da desordem uma «ordem objectiva» que coincide com a sua nomeação. Se o «concreto absoluto da percepção» se evidencia no facto de o «verso liso e homogéneo» poder ser *visto*, como o poeta acentua, isso significa que, tal como na poesia de Herberto Helder, o mundo será apreendido sincreticamente, em imagem simultaneamente visual e sonora, no «filme» orgânico do poema: a visualidade das imagens sugeridas ao leitor combina-se com a dimensão fonemática do poema, sendo concebida como a forma da emergência da intensidade do real.

Entre as múltiplas formulações herbertianas desta relação de intrinsecidade, recordo uma, de *A Faca não Corta o Fogo*:

mas estas coisas idas,
divididas, unem-se na frase cheia
de atmosfera,
e no tamanho da luz no papel, na mesa, agora, leio
a concordância do que não era, as colinas
desses dias trémulos e entreabertos,
e a madeira soprada: colinas
escritas, potentes, exímias, amarelas³

Entre as muitas formulações de Sophia, lembro um excerto de «Habitação», um poema do livro *Ilhas*:

Isso depois foi saqueado
Tudo foi reordenado e dividido
Caminhamos no trilho
De elaboradas percas

Porém a poesia permanece
Como se a divisão não tivesse acontecido
Permanece mesmo muito depois de varrido
O sussurro de tília junto à casa de infância⁴

Embora pertençam a mundos muito diferentes, a gravidade de Sophia e o furor herbertiano passam, por vezes, muito perto um do outro. Quer o reconhecimento do que se dá em afastamento — o *distinto*, para usar desde já um conceito de Jean-Luc Nancy ao qual voltarei —, quer a «visão religiosa,

etymologico sensu», que Herberto Helder reconhece em Sophia⁵, aproximam os dois poetas através das mesmas raízes românticas. Para ambos, no poema, som e imagem perceptiva não são dissociáveis entre si, do mesmo modo que a intensidade do mundo não pode dar-se a ver fora dessa relação que lhe confere uma forma.

Segundo Giorgio Agamben, etimologicamente, *religio* «não é aquilo que une os homens e os deuses, mas aquilo que zela por mantê-los distintos»⁶. Para Agamben, o termo *religio* provém não de *religare*, mas de *relegare*, ou seja, é um termo que reconhece, na sua origem, a condição de afastamento própria do sagrado e o respeito pela separação⁷. É nessa medida que Agamben conclui: «À religião não se opõe, por isso, a incredulidade e a indiferença para com o divino, mas sim a ‘negligência’, isto é, uma atitude livre e ‘distraída’ — ou seja, livre da *religio* das regras — face às coisas e ao seu uso, às formas da separação e ao seu significado»⁸.

Quando sublinha a «visão religiosa» na poesia de Sophia, Herberto Helder parece querer acentuar a aceitação, por parte da poeta, dessa dimensão de sagrado que implica o reconhecimento da distância e, conseqüentemente, induz uma visão situada nos antípodas da *negligência* ou da *distração* — a escuta de que Sophia fala com tanta frequência. Se essa forma de atenção revê e *re-faz* o mundo em imagens, captando-lhe a intensidade que escapa à atitude distraída, a religação (o *religare*) seria a meta desta poesia: «Em cada palavra salva-se a totalidade do espírito», resume Herberto Helder⁹. O que faz pensar num célebre fragmento de Friedrich Schlegel: «En poésie, également, toute totalité pourrait être bien fraction, et toute fraction à vrai dire totalité.»¹⁰ Fechado como o ouriço (ainda Schlegel), o poema é o «filme» que selecciona e articula as imagens que se destacam (é a fracção absoluta em si), devolvendo ao *distinto* aquela distância que só a intensidade da sua apresentação em imagem lhe pode assegurar, num duplo movimento que reconhece a separação e ao mesmo tempo procura a continuidade.

Comecei por recordar o testemunho de Herberto Helder enquanto leitor de Sophia porque, pretendendo falar de imagem e som na poesia de Sophia de Mello Breyner, algumas reflexões herbertianas tornam-se, para mim, instrumentos hermenêuticos importantes; e também porque Herberto tornou explícitas certas relações entre a poesia e o cinema que me interessará recordar aqui. Ao contrário de Herberto, Sophia nunca tematiza directamente o cinema na sua poesia, mas, em «Arte Poética IV», descreve assim o nascimento do poema:

Como, onde e por quem é feito esse poema que acontece, que aparece como já feito? A esse «como, onde e quem» os antigos chamavam Musa. É possível dar-lhe outros nomes e alguns lhe chamarão o subconsciente, um subconsciente

acumulado, enrolado sobre si próprio *como um filme que de repente, movido por qualquer estímulo, se projecta na consciência como num écran*. Por mim, é-me difícil nomear aquilo que não distingo bem. É-me difícil, talvez impossível, distinguir se o poema é feito por mim, em zonas sonâmbulas de mim, ou se é feito em mim por aquilo que em mim se inscreve. Mas sei que *o nascer do poema só é possível a partir daquela forma de ser, estar e viver que me torna sensível — como a película de um filme — ao ser e ao aparecer das coisas*. E a partir de uma obstinada paixão por esse ser e esse aparecer.¹¹

O modo como Sophia recorre à palavra *ecrã* para falar da consciência, associando explicitamente o aparecimento do poema à projecção de um filme, bem como o facto de aproximar a sua sensibilidade «ao ser e ao aparecer das coisas» da condição sensível da película cinematográfica mostram que, para ela, a poesia contém uma dimensão de visualidade selectiva, enquadrada e sequencial. Se o «aparecer das coisas» no poema se dá em imagens, o poema corresponderá ao encadeamento dessas imagens. E, ainda em «Arte Poética IV», a poeta valoriza tal encadeamento relacionando-o com o som:

É difícil descrever o fazer de um poema. Há sempre uma parte que não consigo distinguir, *uma parte que se passa na zona onde eu não vejo*.

Sei que o poema aparece, emerge e *é escutado* num equilíbrio especial da atenção, numa tensão especial da concentração. O meu esforço é para conseguir *ouvir* o «poema todo» e não apenas um fragmento.¹²

Ao longo de «Arte Poética IV» os verbos *ver* e *ouvir* são utilizados várias vezes para traduzir o acto de escrita, assim se sugerindo que o poema é imagem (perceptiva) e som, indistintamente, convergindo. Não a hesitação prolongada entre o som e o sentido, que Valéry viu no verso, mas uma absoluta convergência do que Valéry, apesar de tudo, ainda separava nessa formulação. Por outro lado, a aproximação da poesia ao cinema (e não à pintura, por exemplo, ou à fotografia) sublinha a valorização da pluralidade encadeada das imagens no poema: este agencia imagens, no plural — e não uma imagem. Sophia enfatiza o verbo *ver*, desde logo porque ele permite desconectar o surgimento das imagens de qualquer controlo volitivo por parte do sujeito. Mas essa desconexão também significa que a articulação da banda-imagem com uma banda-som, no poema, deverá corresponder a «o nome deste mundo dito por ele próprio»¹³. Talvez nenhum poema o exprima de forma tão nítida como «Epidauro 62», na elaborada articulação entre visualidade e sonoridade que compõe as suas imagens (também na acepção retórica do termo): «Oíço a voz subir os últimos degraus / Oíço a palavra alada impessoal / Que reconheço por não ser já minha»¹⁴.

Deste modo, compreende-se que, quando Sophia recorre à palavra *montagem* para falar da sua intervenção no poema, o faça sublinhando que esta corresponde a uma reordenação que não altera nem o som nem as imagens trazidas pelo verso:

Deixar que o poema se diga por si, sem intervenção minha (ou sem intervenção que eu veja), como quem segue um ditado (que ora é mais nítido, ora mais confuso), é a minha maneira de escrever.

Assim algumas vezes o poema aparece desarrumado, desordenado, numa *sucessão incoerente de versos e imagens*. Então faço *uma espécie de montagem* em que geralmente *mudo não os versos mas a sua ordem*.¹⁵

Até certo ponto, as palavras de Sophia poderiam ser postas em paralelo com as considerações fundadoras de Rimbaud quando este descrevia a Paul Demeny o modo como lhe surgiam os poemas: «Cela m'est évident: j'assiste à l'éclosion de ma pensée: je la *regarde*, je l'*écoute*: je lance un coup d'archet: la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène.»¹⁶ Olhar o pensamento, na condição de espectador, e simultaneamente ouvi-lo, como se a banda-imagem surgisse em simultâneo com as sílabas a que Sophia também faz tantas vezes referência — eis uma descrição que pode considerar-se essencial para a estruturação da poesia de tradição moderna e também para a poesia da autora.

E, no entanto, Sophia coloca-se numa posição ao mesmo tempo semelhante e diferente. Porque as imagens que ela *vê* e *ouve* em poesia (as duas operações não são diferenciadas, sendo precisamente no seu sincretismo que a poeta situa a poeticidade) surgem desligadas do imaginário pessoal: Sophia não fala, como Rimbaud, da eclosão de «o meu pensamento»: «a poesia», diz em «Arte Poética II», «é a minha explicação com o universo, a minha convivência com as coisas, a minha participação no real, *o meu encontro com as vozes e as imagens*»¹⁷: nesse encontro, Sophia enfatiza menos a alterização intensiva do sujeito, embora sem a excluir, já que valoriza a impessoalidade, e focaliza a poesia na aparição intensiva do mundo: «O meu olhar tornou-se liso como um vidro. Sirvo para que as coisas se vejam», escreve Sophia num poema de *Livro Sexto*¹⁸.

Como se dá a aparição intensiva do mundo? Em som e em imagem perceptiva, conjuntamente, sendo estes que determinam a imagem poética, em sentido retórico. Há, na poesia de Sophia, muitos sintomas deste entendimento: por exemplo, a recorrência das referências à luz e ao acto de ver, a par da insistência nas sílabas, nas «palavras silabadas», na ideia de que «a música do ser» ou o «canto do ser»¹⁹ se apreendem através de uma escuta no silêncio. Como se o som que o poema deve captar fosse uma espécie de infra-som, uma baixa

frequência a exigir um exercício de atenção absoluta (oposto à *negligência*), do qual também surgem as imagens. Recorde-se o poema «Vela», de *Geografia*:

Em redor da luz
A casa sai da sombra
Intensamente atenta
Levemente espantada

Em redor da luz
A casa se concentra
Numa espera densa
E quase silabada

Em redor da chama
Que a menor brisa doma
E que um suspiro apaga
A casa fica muda

Enquanto a noite antiga
Imensa e exterior
Tece seus prodígios
E ordena seus milénios
De espaço e de silêncio
De treva e de esplendor²⁰

Neste poema, a luz faz eclodir a casa em imagem, e o trânsito da sombra para a luz anuncia a iminência das sílabas: «Em redor da luz», «Numa espera densa / E quase silabada», a casa aguarda a emergência do poema para também ela poder surgir na sua intensidade absoluta através da articulação entre som e imagem, ou mais precisamente para surgir na convergência entre imagem sonora e visual que é o poema. «Não somente ‘a poesia é o real absoluto’ do romantismo alemão, mas é um absoluto *real*, e o poema é a *realidade desse absoluto*», escreve Herberto Helder²¹. A poesia de Sophia caberia nesta descrição, que enfatiza a evidenciação do ritmo e da montagem das imagens.

2.

Porque são muitos os sentidos em que pode ser utilizada a palavra imagem, precisarei agora de referir muito brevemente a relação estabelecida por Jean-Luc Nancy entre as noções de *imagem* e de *distinto*.

Em «L’image — le distinct», Nancy começa por afirmar que a imagem é sempre sagrada, na medida em que «le sacré [...] signifie le séparé, le mis à

l'écart, le retranché. En un sens» — continua — «religion et sacré s'opposent donc comme le lien s'oppose à la coupure»²². Por consequência, o filósofo prefe-re à noção de *sagrado* a de *distinto*, que, num sentido menos marcado, remete igualmente para o que é impalpável ou permanece afastado: o *distinto*, diz Nancy, é distinto de duas maneiras: «Il ne touche pas, et il est dissemblable». E conclui: «Telle est l'image: il lui faut être détachée, mise dehors et devant les yeux [...], et il lui faut être différente de la chose. L'image est une chose qui n'est pas la chose: essentiellement, elle s'en distingue.»²³

A relação entre a imagem e o distinto estabelecida por Nancy torna-se muito produtiva para o entendimento de uma escrita que, como a de Sophia, relaciona frequentemente a poesia quer com o sagrado (e portanto com o que é dado em afastamento) quer com a religação, esse movimento de aproximação ao distinto que simultaneamente lhe reconhece a distância e que Herberto Helder descreve como a «visão religiosa, etymologico sensu»²⁴ da poeta. Se, para Nancy, a imagem é uma coisa que não é a coisa, e que dela se distingue, é porque o que se distingue da coisa é também «la force, ou l'énergie, la poussée, l'intensité»²⁵. Pelo que todo o esforço teórico de Nancy irá no sentido de compreender de que modo «la force et l'image appartiennent l'une à l'autre dans la même distinction»²⁶. Estas reflexões de Nancy interessam-me, então, porque vejo a poesia de Sophia como um percurso que se encaminha neste mesmo sentido. O que Sophia procura nas coisas, na literalidade com que tantas vezes evoca o visível na sua poesia, é precisamente a intensidade que nele reconhece, ou seja, isso que o devolve ao sagrado: «Quando ela pôde escrever que *os poemas eram [...] o nome deste mundo dito por ele próprio*, chegou ao termo, ficou completa», diz Herberto Helder²⁷. E o que parece estar em causa é precisamente a intensidade do mundo no poema, já que apenas no poema esta pode surgir — «silabada» e em imagem perceptiva. Em «Poema», de *Geografia*, podemos ler:

O meu interior é uma atenção voltada para fora
O meu viver escuta
A frase que de coisa em coisa silabada
Grava no espaço e no tempo a sua escrita

Não trago Deus em mim mas no mundo o procuro
Sabendo que o real o mostrará

Não tenho explicações
Olho e confronto
E por método é nu meu pensamento²⁸

Olhar, confrontar o que pelo mundo é mostrado consiste, como o poema acentua, numa escuta da «frase que de coisa em coisa silabada» vem do mundo e lhe é devolvida como forma, expressão da sua intensidade. E é importante notar que esta formulação articula a evidência material do que pode ser visto (a coisa) e a frase rítmica (silabada). Esse ritmo junta imagem e som.

Já num outro momento tentei mostrar que a poesia de Sophia chama frequentemente a atenção do leitor para a importância do ritmo e portanto do som no poema, quer explicitamente, em poemas de carácter metatextual e em algumas das «Artes Poéticas», quer pelo modo como os poemas põem em evidência as sílabas e as articulações entre as sílabas. Como então sugeri, penso que as muito audíveis recorrências silábicas constitutivas do verso de Sophia produzem no leitor a sensação de um ligeiro desfasamento entre o som e as palavras (como se o som estivesse ligeiramente adiantado), pois as sílabas articulam-se tão nitidamente que o leitor tem a sensação de que essa fluência silábica atravessa (e secundariza) as palavras do poema, deslocando a atenção para o verso enquanto «palavra total», em sentido mallarmeano²⁹. Retomando essa ideia, gostaria de aprofundá-la agora um pouco mais, articulando imagem sonora e imagem visual, de modo a mostrar que, à secundarização dos lexemas, decorrente da ênfase colocada nas sílabas, corresponde a ênfase da imagem (no sentido de imagem perceptiva) e da sua articulação com o ritmo do verso: «‘Vê-se’ o verso liso e homogéneo», sublinha Herberto Helder, como vimos atrás. E, nessa medida, som (entendido como imagem sonora) e imagem perceptiva são as duas faces do *distinto*.

Lembro um breve poema de *Geografia*:

TOLON

Um mar horizontal corta os espelhos
E um sol de sal cintila sobre a mesa
Habitamos o ar livre rente ao dia
Rente ao fruto rente ao vinho rente às águas
E sob o peso leve da folhagem³⁰

Como é frequente na poesia de Sophia, os versos deste poema só muito vagamente rimam entre si (a rima toante, embora presente, nem sequer é muito nítida), mas recorrem a múltiplas aliterações e assonâncias, algumas das quais aproximam sílabas tónicas que permitem produzir rimas internas entre as sílabas que marcam o ritmo do decassílabo. Veja-se, por exemplo, a relação entre a sílaba final da palavra *horizontal* (a 6.^a sílaba do primeiro decassílabo, antes da cesura) e a palavra *sal* (correspondente à 4.^a sílaba no segundo decassílabo, que é sáfico). A ênfase nas duas sílabas produz uma simetria entre os dois versos (6.^a+4 // 4.^a+6).

Por outro lado, no terceiro verso, a 6.^a sílaba também é tónica (o que aproxima este verso do primeiro) e o penúltimo verso, em virtude da repetição lexical, facilmente é desdobrado pelo ouvido em 3x3 sílabas. Sem pretender ser exaustiva, pois muito se poderia dizer sobre a perfeição rítmica deste poema, quero acentuar que ele evidencia a forma como Sophia enfatiza a condição «silabada» das palavras no poema, recorrendo a vários processos construtivos que a põem em evidência.

Este tipo de estratégias rítmicas obriga o leitor a ouvir o poema destacando as sílabas, simetricamente ao modo como a poeta o teria escutado, se tivermos presente a descrição de «Arte Poética IV»³¹. Por outro lado, como os versos sugerem imagens perceptivas (o mar reflectido nos espelhos, o brilho da mesa ao sol), e estas por sua vez permitem articular imagens também no sentido retórico do termo (veja-se o uso do verbo *cortar* no primeiro verso, ou a metáfora «um sol de sal» no segundo), sílaba e imagem (estritamente perceptiva ou transfiguradoramente poética) não só se destacam mas também se combinam neste processo.

O que acontece, em termos de experiência de leitura, é que o leitor é sobretudo sensível a esta forma de montagem: como num filme, a banda-som articula-se com uma banda-imagem. Ao aproximar a poesia do cinema, Herberto Helder propõe que se pense nos substantivos, não como palavras, mas «como objectos distribuídos» e que se entenda os adjectivos como «as qualidades e circunstâncias da colocação dos objectos no espaço»³². Depois, convoca a pintura, o seu «movimento potencial», para concluir: «O cinema extrai da pintura a acção latente de deslocação, de percurso. Tome-se um poema: não há diferença.»³³ E não há diferença porque o ritmo do poema é feito do convergente fluir do som e das imagens, num misto de virtualidade e concreção.

Comentando um verso de Rilke em tradução francesa («Au fond de tout mon cœur phanérogame...»), Jean-Luc Nancy escreve: «L'image est tout cela — au moins: elle est dans la découpe du vers et dans le décollement de la langue, elle est dans le suspens du rythme et d'attention [...]. Car l'image est toujours matérielle: elle est la matière du distinct, sa masse et son épaisseur, son poids, ses bords et son éclat, son timbre et son spectre, son pas, son or.»³⁴ É nesta perspectiva que Nancy considera a existência de imagens sonoras quando estas partilham com a imagem visual a mesma condição de evidência: «Claire et distincte, l'image est une évidence. Elle est l'évidence du distinct, sa distinction même. Il n'y a image que lorsqu'il y a cette évidence [...]. L'image doit toucher à la présence invisible du distinct, à la distinction de sa présence.»³⁵

Ao caos visível e audível captado pela percepção *negligente* do mundo, Sophia contrapõe a ordem visual e sonora das imagens no poema, cuja emergência descreve variadíssimas vezes ao longo da obra. Significativamente, é sempre do silêncio e do vazio que estas outras imagens irão surgir. Isto porque

as imagens não são as coisas na sua percepção negligente, como a sonoridade silabada do poema acentua: elas são a intensidade absoluta das coisas, ou seja, o poético. Veja-se o poema «Espera», também de *Geografia*:

Deito-me tarde
Espero por uma espécie de silêncio
Que nunca chega cedo
Espero a atenção a concentração da hora tardia
Ardente e nua
É então que os espelhos acendem o seu segundo brilho
É então que se vê o desenho do vazio
É então que se vê subitamente
A nossa própria mão poisada sobre a mesa

É então que se vê o passar do silêncio

Navegação antiquíssima e solene³⁶

Neste poema, é particularmente importante a referência ao espelho, pois é no espelho (e portanto enquadrado e destacado em imagem) que Sophia *vê* acender-se o mundo em pura intensidade: um «segundo brilho» nasce no espelho em virtude da atenção, da concentração «ardente e nua». O espelho é, então, imagem naquele mesmo sentido em que também o é «a nossa própria mão poisada sobre a mesa», quando surge destacada do fundo. Naquele mesmo sentido em que, em «Arte Poética I», a ânfora é descrita enquanto imagem:

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.

É por isso que eu levo a ânfora de barro pálido e ela é para mim preciosa. Ponho-a sobre o muro em frente do mar. Ela é ali *a nova imagem da minha aliança com as coisas*.³⁷

Falando das imagens que, no interior de certas pinturas, são destacadas e reenquadradas num espelho, e referindo-se muito concretamente a uma pintura de Hans von Aachen onde a personagem masculina mostra a uma mulher o espelho no qual o rosto dela se reflecte, Jean-Luc Nancy comenta:

Dans cette double opération, le fond disparaît. [...] Disparaissant comme fond, il passe intégralement dans l'image. Il n'apparaît pas pour autant, et l'image n'est pas sa manifestation, ni son phénomène. Il est la force de l'image, son ciel et son ombre. [...]

L'image rassemble la force et le ciel avec la chose même. Elle est l'unité intime de cet assemblage. Elle n'est ni la chose ni l'imitation de la chose [...]. Elle est la ressemblance de la chose, ce qui est différent. Dans cette ressemblance, la chose est détachée d'elle même. Elle n'est pas la «chose même» (ou la chose «en soi»), mais la «mêmeté» de la chose présente comme telle.³⁸

A um olhar atento, o mundo surge em imagens, não se cansa Sophia de sugerir: por exemplo quando fala de Cesário destacando «seus olhos de navio / Atentos à surpresa das imagens»³⁹. E a presença frequente dos espelhos — «em cada espelho um novo espaço nasce»⁴⁰ — acentua a exposição do que carece de forma para se dar a ver inteiramente. Por conseguinte, parece legítimo concluir que o poema é «o mundo dito por ele próprio» na exacta medida em que duplamente o apresenta em imagem: nele, cada coisa é destacada e enquadrada como imagem perceptiva e sonora. E as imagens, em sentido retórico estrito, enquadram-se nesse horizonte. Sem imagem, neste triplo sentido, Sophia não poderia nem supor nem expor o *distinto*, a que ela chama o sagrado. O «Poema de Helena Lanari» exemplifica muito claramente esta poética, ao enfatizar a relação entre a imagem sonora e a imagem visual. Segundo este poema, é porque o português do Brasil permite ouvir as sílabas todas, «Sem perder sequer um quinto de vogal», que «Quando Helena Lanari dizia o 'coqueiro' / O coqueiro ficava muito mais vegetal»⁴¹. Mas, de facto, o que o poema mostra acima de tudo é que tal acontece apenas no verso de Sophia, pois é ele a forma que estabelece a relação entre a imagem mais vegetal do coqueiro e a imagem sonora da palavra *coqueiro* acentuada pelo fluir das sílabas ao longo daqueles dois versos.

NOTAS

- ¹ Herberto Helder, «Paradiso, um pouco.», *Relâmpago*, n.º 9, Out. 2001, p. 98.
- ² Idem, *ibid.*, p. 99.
- ³ Idem, *Ofício Cantante. Poesia Completa*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2009, p. 601.
- ⁴ Sophia de Mello Breyner Andresen, «Habitação», *Ilhas* [1989], in *Obra Poética*, ed. Carlos Mendes de Sousa, Lisboa, Editorial Caminho, 2010, p. 733.
- ⁵ Herberto Helder, «Paradiso, um pouco.», *ob. cit.*, p. 99.
- ⁶ Giorgio Agamben, «Elogio da Profanação», *Profanações* [2005], trad. Luisa Feijó, Lisboa, Cotovia, 2006, p. 106.
- ⁷ Cf. *ibid.*, p. 105-6.
- ⁸ *Ibid.*, p. 106.
- ⁹ Herberto Helder, «Paradiso, um pouco.», *ob. cit.*, p. 99.

- ¹⁰ Cf. Jean-Luc Nancy & Philippe Lacoue-Labarthe, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 82.
- ¹¹ Sophia de Mello Breyner Andresen, «Arte Poética IV», *Dual* [1972], in *Obra Poética*, ed. cit., p. 844-5, sublinhados meus.
- ¹² Idem, *ibid.*, p. 844, sublinhados meus.
- ¹³ Idem, «Arte Poética V», *Ilhas* [1989], *ibid.*, p. 848.
- ¹⁴ Idem, «Epidauro 62», *ibid.*, p. 705; a relação entre som, imagem e impessoalidade que organiza este poema é retomada e comentada por Sophia em «Arte Poética V».
- ¹⁵ Idem, «Arte Poética IV», *Dual* [1972], *ibid.*, p. 845, sublinhados meus.
- ¹⁶ Arthur Rimbaud, «[Lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871]», *Œuvres Complètes*, ed. estabelecida, apresentada e anotada por Pierre Brunel, s.l. [Paris], Librairie générale française (La Pochothèque), 1999, p. 242, sublinhados meus.
- ¹⁷ Idem, «Arte Poética II», *Geografia* [1967], in *Obra Poética*, ed. cit., p. 839, sublinhados meus.
- ¹⁸ Idem, «As Grutas», *Livro Sexto* [1962], *ibid.*, p. 398.
- ¹⁹ Idem, *Geografia* [1967], *ibid.*, p. 467 e 493.
- ²⁰ Idem, *ibid.*, p. 468.
- ²¹ Herberto Helder, *Photomaton & Vox*, 4.^a ed., Lisboa, Assírio & Alvim, 2006, p. 134.
- ²² Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003, p. 11.
- ²³ *Ibid.*, p. 12-3.
- ²⁴ Herberto Helder, «Paradiso, um pouco.», *ob. cit.*, p. 99.
- ²⁵ Jean-Luc Nancy, *ob. cit.*, p. 13.
- ²⁶ *Ibid.*
- ²⁷ Herberto Helder, «Paradiso, um pouco.», *ob. cit.*, p. 99.
- ²⁸ Sophia de Mello Breyner Andresen, *Geografia* [1967], in *Obra Poética*, ed. cit., p. 525.
- ²⁹ Rosa Maria Martelo, «Sophia e o Fio de Sílabas», in AA.VV., *Estudos em homenagem a Sophia de Mello Breyner Andresen*, Porto, FLUP, 2005, p. 64-5.
- ³⁰ Sophia de Mello Breyner Andresen, *Geografia* [1967], in *Obra Poética*, ed. cit., p. 502.
- ³¹ Idem, «Arte Poética IV» [1972], in *Obra Poética*, ed. cit., p. 844.
- ³² Herberto Helder, *Photomaton & Vox*, ed. cit., p. 142.
- ³³ *Ibid.*
- ³⁴ Jean-Luc Nancy, *ob. cit.*, p. 29.
- ³⁵ *Ibid.*, p. 30.
- ³⁶ Sophia de Mello Breyner Andresen, *Geografia* [1967], in *Obra Poética*, ed. cit., p. 471.
- ³⁷ Idem, «Arte Poética I», *Geografia* [1967], *ibid.*, p. 838, sublinhados meus.
- ³⁸ Jean-Luc Nancy, *ob. cit.*, p. 23.
- ³⁹ Sophia de Mello Breyner Andresen, «Cesário Verde», *Ilhas* [1989], in *Obra Poética*, ed. cit., p. 759.
- ⁴⁰ Idem, «Landgrave ou Maria Helena Vieira da Silva», *ibid.*, p. 761.
- ⁴¹ Idem, «Poema de Helena Lanari», *Geografia* [1967], *ibid.*, p. 517.