



Feminæ

Dicionário Contemporâneo

João Esteves
Zília Osório de Castro
DIREÇÃO

Ilda Soares de Abreu
Maria Emilia Stone
COORDENAÇÃO



Comissão para a Cidadania e Igualdade de Género
Presidência do Conselho de Ministros

João Esteves e Zília Osório de Castro
(direção)

Ilda Soares de Abreu e Maria Emilia Stone
(coordenação)

Feminae
Dicionário Contemporâneo

Comissão para a Cidadania e a Igualdade de Género
2013

festando preferência por aquele em que for colocada Maria do Carmo de Jesus Afreixo, para reforço moral da família. O seu pai, José Maria Afreixo, foi também um dos candidatos masculinos aos Liceus. Sofia faz referência a um atestado de comportamento que, contudo, não está incluído no seu processo. A candidatura está assinada por ela e pelo progenitor, que levantou todos os documentos no ano de 1891.

Mss.: ANTT, *Correspondência Recebida, 2.º Repartição – Direcção Geral de Instrução Pública*, Mç. 3768, 1888.
[A. C. O.]

Sofia Pomba Guerra
v. **Maria Sofia Carrejola Pomba do Amaral Guerra**

Sofia Santos
v. **Maria Sofia dos Santos Gomes**

Sophia de Mello Breyner Andresen
Nasceu no Porto, a 6 de novembro de 1919, e morreu em Lisboa, a 2 de julho de 2004. 1. Só a arte é didática, diz Sophia [Posfácio a *Primeiro Livro de Poesia. Poemas em língua portuguesa para a infância e a adolescência*]. A sua obra e a sua vida são, como muito poucas outras, centralmente didáticas. Mãe, cidadã, intelectual e política ativa, empenhada mesmo quando desiludida, Sophia foi, além disso, talvez a primeira autora a integrar o cânone da história da literatura portuguesa. A sua figura representa, antes de tudo, o fulgor e a coerência de um projeto poético para a existência – um projeto que eclodiu muito precocemente e que não cessou de se aprofundar e apurar. Na vida, como na obra de Sophia, a perscrutação poética foi, literalmente, uma questão de consciência. Por isso, não é possível distinguir, entre as várias facetas da sua obra e da sua vida, grandes evoluções, desvios ou acessórios: em todas se encontra a mesma unicidade orgânica, o mesmo timbre de clareza e densidade. Sophia é, como todos os grandes poetas, a inventora de uma linguagem – uma linguagem que, radicalmente identificada com a experiência do poético, é fundamento e modelo de todo o conhecimento. Contudo, o facto de, em todos os planos da sua existência, ela ter sido obstinadamente fiel a essa linguagem, será porventura o que realmente confere à sua figura uma altura pedagógica ímpar: uma verdadeira *autoridade*. Trata-se de uma linguagem tanto mais efí-

caz quanto mais elementar, simplificadora, não críptica nem intelectualizante, antes elementar e inteligível, de clave mítica. A nitidez vibrante do universo que constrói, o fervor e a modulação coesa com que o exprime conferem-lhe uma particular produtividade – como se, a cada re-leitura, sempre alguma coisa se acrescentasse ao seu impacto e ressonância. Entre outras coisas, o universo-Sophia ensina-nos que é possível a unidade entre a linguagem (estética, mitologia, ritmo, palavras) e a prática cívica, social, afetiva e familiar, ambas radicando numa consciente e ativa prática da magia poética, busca incessante de um aumento de consciência ontológica. De cunho senhoril, de elegância modelar e sibilina, grande parte da implacável eficácia da sua obra literária deriva, por um lado, dessa mesma graciosidade estilística de pitonisa e, por outro, da incansável esperança que repete. É o certo é que, a essa surda mas efetiva progressão mítica a que a sua figura vai ascendendo, não falta sequer a coerência programática do nome próprio e da efígie andreseana, com o claro perfil recortado em docura e gravidade, diafanidade e firmeza: a forma feminina da imponência. Lídia Jorge resume: Sophia foi a mulher das nossas vidas [AA.VV., *A Sophia. Homenagem a Sophia de Mello Breyner Andresen*, p. 68]. A mulher da vida de Sophia foi provavelmente a sua mãe, cuja morte, ocorrida em 1967 (no mesmo ano em que também morreu, subitamente, o irmão mais velho da poetisa, o arquiteto João Henrique de Mello Breyner Andresen), a abalou profundamente. Confessou Sophia a Jorge de Sena [*Correspondência Sophia e Sena*, p. 96] que a mãe, Maria Amélia, foi uma das raras figuras de carne e osso dos seus primeiros e despovoados livros, inspirando-lhe um “terror de te amar”, provavelmente semelhante àquele que a própria Sophia pode ainda suscitar em alguns dos seus leitores. Até aos dez anos, a autora viveu no Porto. A mistura ambiente de cultura, natureza e liberdade que respirava na casa ao Campo Alegre do avô materno, Thomaz (nome próprio de um outro irmão de Sophia), e a influência da mãe, leitora voraz, terão sido alguns dos factores do seu precoce apego à poesia, ao ar livre e ao motivo da Casa, síntese e relicário do seu mundo infantil, profundamente entrevisto numa espécie de pré-história poética. Os jardins da avó Mello Breyner, o palacete do outro avô, João Henrique Andresen (de ascendência dinamarquesa), a casa e a praia da Granja, perto de Espinho, onde

passou os verões dos 11 aos 18 anos, constituem simbolicamente outros tantos horizontes referenciais na poesia e na ficção da autora. A sua alegria quase infantil de viver, que manteve quase até ao fim da vida, assim como os seus inexplicados medos (de imagens, textos, filmes) [AA.VV., *Sophia de Melo Breyner Andresen. Prix Camões 1999. Lumière et nudité des mots*, p. 72], manifestam ainda a força de resistência da atitude intuitiva e a profunda recetividade ao mundo da infância – presentes, de resto, em toda a obra e em especial nas narrativas para crianças, contadas e escritas para entreter os filhos quando tiveram sarampo. Aos 12 anos, Sophia já escrevia poemas. Até aos 17 anos, frequentou o colégio do Sagrado Coração de Maria, onde, no caderno de Latim, terá escrito: “É-me necessário escrever poemas, é-me proibido saber porquê” [Entrevista ao *Diário de Notícias*, de 20/12/1987, cit. por António M. S. Cunha, p. 9]. A primeira juventude, entre os 16 e os 23 anos, foi, aliás, a sua época poética mais prolífica. Em 1944 publicou o primeiro livro, numa edição de 300 exemplares. Já em 1940 tinham aparecido poemas seus, por iniciativa de Luiz Forjaz Trigueiros, na revista *Cadernos de Poesia* (fundada por Ruy Cinatti, José Blanc de Portugal, Tomás Kim, a que se associaram Jorge de Sena e depois José-Augusto França). Colaborou, depois, na *Távola Redonda* (1950) e na *Árvore* (1951). Ao longo de 60 anos, a sua obra, agraciada com numerosos prémios, abrangeu a poesia, a ficção, o teatro, o ensaio, as traduções e a organização de antologias literárias. Aquando da sua morte, a obra literária de Sophia estava traduzida em francês, inglês, italiano, holandês e chinês. A autora deixou inéditas algumas traduções e uma peça de teatro sobre os Gracos, escrita em 1968 (que, temendo a sua apreensão pela PIDE, escondeu tão bem que nunca mais encontrou e de que, em *Ilhas*, de 1989, publica um pequeno “fragmento reencontrado” [*Obra Poética III*, 1991, p. 286]). Já nos últimos anos, lamentava não se achar com forças para tentar o romance (para que tinha até dois esboços). No fim deste verbete dá-se notícia, que se procurou completa, da obra publicada e dos inéditos. Casada em 1946 com o advogado Francisco Sousa Tavares (um dos seus primeiros críticos literários), passaram pela sua casa de Lisboa, na Travessa das Mónicas – verdadeira tertúlia de liberdade e convívio afetivo, social e cultural –, muitos dos seus melhores amigos, como Cinatti, Menez, Casais Monteiro, Murilo

Mendes, Maria de Lurdes Belchior, Eugénio de Andrade, Vieira da Silva (que ilustrou contos seus) e Arpad Szènes (que lhe fez o retrato). Na cena cultural portuguesa abundavam também, contudo, os seus inimigos ou falsos amigos. Sensível, mas firme, Sophia acompanhou, ativa e muito criticamente, as movimentações, intrigas, baixezas, manobras e projetos literários seus contemporâneos. Patrocinadora das candidaturas de Miguel Torga ao Prémio Nobel (em 1959 e 1978) [Correspondência *Sophia e Sena*, pp. 23-24 e 138-139], envolvida em projetos como os das revistas *Litoral* (1960) e da nova *Távola Redonda* (1962), ou em eventos internacionais como os da COMES, queixava-se frequentemente a Jorge de Sena do clima vivido no meio literário português, nervoso, batoteiro, aventureirista, vil, ton-tu... [id., cf. pp. 36, 37, 39]. Mãe de cinco filhos, lamentava, nestas décadas (de 60 e 70), o relativo afastamento da família e dos amigos mais antigos [id., p. 45]. As deslumbradas estadias em Lagos, no Algarve, durante o verão, e as frequentes viagens pela Europa (sobretudo a Itália e à Grécia), pelo Brasil, México e Estados Unidos, terão podido mitigar, nesta época, o peso do quotidiano de Sophia, que a fazia confessar risonhamente a Sena: “ser ao mesmo tempo poeta, mulher do D. Quixote e mãe de cinco filhos é uma tripla tarefa bastante esgotante” [id., p. 41]. Com efeito, em pleno regime salazarista, estando o seu marido constantemente envolvido na defesa jurídica de presos políticos, Sophia participava em iniciativas não menos quixotescas de ação cívica, ideológica e política, tais como a cofundação da Comissão Nacional de Socorro aos Presos Políticos e, em 1958, o apoio a Humberto Delgado. A educação católica pudera, nas suas palavras, predispô-la à aguda consciência social e cívica (“na medida em que nos torna responsáveis”) [AA.VV., *A Sophia. Homenagem a Sophia de Melo Breyner Andresen*, p. 75]. Já na Faculdade de Letras estivera ligada à direção dos movimentos universitários católicos. E, sobretudo a partir de *O Cristo Cigano e Livro Sexto* (1961-62), passou também a integrar explicitamente na sua obra a denúncia poética da iniquidade, do abuso e da opressão – embora toda a sua escrita nos apareça sempre rigorosamente norteada por uma espécie de “ética factual espontânea”, de que fala André Jolles [A. Jolles, *Formas Simples*, p. 199], aquela que “faz coincidir o justo e o possível” e em que a justiça é indissociável da liberdade. Data de 1969

a sua famosa “Cantata da Paz” (“Vemos, ouvimos e lemos / Não podemos ignorar!”), cantada por Francisco Fanhais. Em 1970, a colectânea *Grandes* reuniu grande parte da sua poesia de intervenção política. Defendendo sempre que a oposição à ditadura tinha de ser feita com lisura e serenidade, o 25 de Abril foi, contudo, para Sophia, a experiência do êxtase: “A poesia está na rua”. Já em democracia, a experiência como deputada à Assembleia Constituinte depressa a desiludiu. Presidiu ao Centro Nacional de Cultura e à Assembleia-Geral da Associação Portuguesa de Escritores. E recusou o convite para exercer o cargo de secretária de Estado da Cultura – uma recusa que, ligada ao acidente e grave doença dele resultante do filho Xavier [Correspondência Sophia e Sena, p. 140], pôde também fundar-se na sua visão crítica de uma esquerda “suicida” e ignorante [id., p. 131], em consonância com a “incompetência cultural” de um país “em desencontro consigo próprio”, que falhou lances históricos tão importantes como a descolonização e a reforma agrária [id., p. 139]. Para além da educação católica associada à precoce consciência política, simultâneo e igualmente determinante terá sido o seu contacto, ainda em criança, com os mitos e a arte grega (através da leitura de *Os Velhos Contos Gregos*, de Jaime Cortesão e da versão da *Odisseia* por Leconte de Lisle). Este contacto aprofundou-se, depois, com a frequência do curso de Filologia Clássica na Faculdade de Letras de Lisboa, iniciada em 1936. Quase 30 anos mais tarde, em 1963, Sophia viajaria pela Grécia e o seu encontro físico com o mundo grego, longamente intuído, inscrever-se-ia explicitamente nos livros subsequentes – desde, sobretudo, *Geografia* (1967). O seu ensaio *O Nu na Antiguidade Clássica* (1975) constitui, a este respeito, um precioso guia estético para a leitura da sua própria obra. Já desde a primeira série de *Cadernos de Poesia* (1940-41) que Sophia se associara a projetos de vocação eclética, numa espécie de ecumenismo estético pautado pela independência crítica e pela exigência ética. Erigindo por lema “A Poesia é só uma!”, os *Cadernos* ter-se-ão constituído alternativa superadora da irredutível polémica nacional entre neo-realistas e “presencistas”. Herdeira ainda de Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, da geração simbolista de Camilo Pessanha e do vanguardismo modernista, a geração históricoliterária de Sophia é leitora ativa de Thomas, Ernest Hulme, T. S. Eliot e Ezra Pound. Na obra da

poetisa assinala-se geralmente a especial herança de Cesário Verde (pelos idênticos dualismo cidade/campo, visualismo radical e busca do real); de Teixeira de Pascoaes (por um olhar animista, metamorfoseante, profético e visionário, pelo apelo ao regresso a um tempo latente, inicial, “fora do tempo”); e a sua particularíssima leitura de Fernando Pessoa (na “sageza decetiva” de Álvaro de Campos; no olhar “transparente” de Caeiro; na busca de equilíbrio “clássico” e na exatidão epigramática de Ricardo Reis) [Luís Adriano Carlos, “A geração dos *Cadernos de Poesia*”, Óscar Lopes e Maria de Fátima Marinho (dir.), *História da Literatura Portuguesa* 7, pp. 259-261]. Para lá destas filiações de ordem histórico-literária, pode identificar-se [id., ibidem] na obra de Sophia aquilo a que podemos chamar três fases, unificadas embora pela busca do sentido essencial e pela homogeneidade expressiva. Assim, até *Mar Novo* (1958), predominará a visão metafísica e panteísta, a que se juntará, desde *Livro Sexto* (1962), a atitude testemunhal, intersubjetiva e interventiva, decorrendo logicamente da conceção do ato poético como ato revolucionário radical que estabelece a funda implicação dos homens com a vida. A obra de ficção, em que se intrincam maravilhoso e real, é igualmente impregnada de preocupações ético-religiosas. Finalmente, em *Navegações, Ilhas, Musa* e *O Búzio de Cós* poderão reencontrar-se a densidade mitopoética das primeiras obras. 2. Sophia é, dissemos, a criadora dum linguagem poética. Essa linguagem tem um desígnio fundamental: capturar a totalidade, recuperar a unidade inicial perdida: “caminho para a única unidade” (“O jardim e a casa”, em *Poesia*, inserto em *Obra Poética I*, 1991, p. 46]. (Talvez por isso mesmo João Barreto comente: “não há poesia mais carregada de ideais e cheia de utopias do que esta”) [AA.VV., *A Sophia. Homenagem a Sophia de Mello Breyner Andresen*, p. 54]. Poesia de achados deslumbrantes, parte de um compromisso filosófico elementarmente fenomenologista (tal radicação fenomenologista, na sua específica expressão poética, pode talvez encontrar na proposta teórica de Michel Collot sobre a “estrutura de horizonte” a mais cabal e feliz sistematização). Mas o essencial está, provavelmente, menos na profundidade, rigor ou alcance da atitude epistemológica fundadora, do que no fulgor simples e no poder de impacto da expressão que eficazmente a atualiza. Apesar de, em certos poemas, essa sua portentosa energia

expressiva dificilmente tolerar uma perspetiva desapaixonada, podemos, sumariamente, assinalar nesta poética dois vetores fundamentais: a sua radicação imanentista (embora Sophia se tenha definido sempre como “muito antiteórica” [Entrevista a Maria Maia transcrita em <http://www.mulheres-ps20.ippt.pt/SophiaMBreyner.htm>; e a sua óbvia tonalidade mítico-simbólica, atualizada no imaginário totalizante e redentor que promove. Caracterizando os pressupostos orientadores dos *Cadernos de Poesia*] J. de Sena, “*Cadernos de Poesia*”, *Estudos de Literatura Portuguesa I*, 1981, pp. 229-234 (texto que reproduz um artigo inicialmente publicado em *Quinta Feira à Tarde*, suplemento literário do *Diário Popular*, 13/11/1958)], Jorge de Sena define a expressão poética como resultante de “um compromisso entre o autor e o seu tempo, entre uma personalidade e uma consciência sensível do mundo, que mutuamente se definem”; e concebe a poesia como *relação*: “a relação que relata e a relação que relaciona entre si duas entidades”. Tal posição acentua, em clara afinidade com a fenomenologia, a extraordinária proximidade entre os conceitos de *poesia* e de *consciência*. Para Husserl, a consciência, constitutiva do real (sendo aquilo que torna possíveis os fenómenos), é sempre “relação com”, instância que constrói o sentido do existente, que se absorve na sua fusão com a exterioridade e que, por isso, existe sempre fora de si mesma, de uma forma ou de outra em *ek-stase*. Esta sobreposição conceptual entre poesia e consciência revelar-se-á extremamente fecunda, no que a Sophia diz respeito, esclarecendo, na sua obra, questões como a da constituição do sujeito, a da natureza do ato poético, a sua acentuada ligação com o sagrado e a sua conhecida raiz imanentista. Comecemos por esta última. Um pouco mais adiante, no mesmo texto, Jorge de Sena proclama: “é preciso que as mãos do homem e o olhar do poeta transformem o mundo à sua imagem e semelhança”. Para os fenomenologistas, o fazer poético é homólogo ao fazer do mundo, pois, na linguagem poética (como na linguagem plástica do nu clássico), o ente surge como desvendamento a partir do Ser: a expressão do poeta não designa uma realidade já existente; pelo contrário, ela cria um mundo. Escutar os poetas é a missão do conhecimento, pois a palavra poética é a única que, na sua nitidez e fidelidade ao imanente, aciona uma global operação de “desalienação”. Assim se postula a compatibilida-

de entre as coisas e o discurso poético: a palavra “justa”, “rente ao real”, é a palavra em falta, a que faz ver o invisível, mantendo-se fiel à cifra obscura traçada pelas coisas. Lembra Michel Collot que, para Greimas, o mundo sensível se oferece, no seu conjunto e nas suas articulações, como uma virtualidade de sentido; e que, portanto, esse mundo sensível é talvez organizável como uma espécie de semântica natural [Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, 2005, p. 173]. A poesia de Sophia, tal como, por exemplo, a de Ponge, dir-se-ia conseguir uma peculiar homologia entre a espessura ou a diafaneidade das coisas e a espessura semântica das palavras. Diz Collot que o jogo da linguagem nunca é puramente lúdico ou autorreflexivo: jogar com as palavras é jogar com as articulações secretas do real. Não diz outra coisa Sophia: “O equilíbrio das palavras entre si é o equilíbrio das coisas entre si” [“Arte Poética III” *Obra Poética III*, 1991, p. 94]. E, no seu horizonte despojado, na coesão entre a materialidade da palavra e a organicidade “atomística” de cada poema, de cada obra e de toda a sua obra, o texto andreseano deste modo recupera a sua peculiar *iconicidade*. Na sua densa espacialidade e elementaridade, a obra de Sophia desperta efetivamente no leitor uma “sensação de universo”. Convirá recordar Iuri Lotman: “[...] a estrutura do espaço do texto torna-se um modelo da estrutura do espaço do universo e a sintagmática interna dos elementos interiores ao texto, a linguagem da modelização espacial” [*A Estrutura do Texto Artístico*, 1978, p. 360]. A espacialidade e a organicidade de paisagens e objetos constituem, em Sophia, a grande matéria do poema – onde a temporalidade muitas vezes se interrompe, como numa enseada aberta à pura respiração, um “arfado espaço”. Por vezes, a ausência de descrição e a afinidade desta poesia com o discurso mítico pode levar, até, como aponta Astier em certos poetas [Colette Astier, “*Interférences et coïncidences des narrations littéraire et mythologique*”, Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, 1988, pp. 1077-1084], à montagem metafísica de um cenário paisagístico sem história, espécie de lugar *atópico* – como a casa ou a praia – responsável pela tensão lírica (e cuja narratividade é aliás, em parte, preenchida pelo detalhe biografista, ou pela intertextualidade interna). Frequentemente, nesta poesia, o suporte da visibilidade espacial é um referente inacessível e prospectivo, uma zona

indefinida, como uma aura, uma franja ou um horizonte supra-humano (“A respiração dos deuses é visível / É um arco um halo uma nuvem”). Cria-se, assim, um mundo percepção de modo pré-objetivo, aberto e expectante, com os contornos difusos de uma presença intercorpórea a que tanto o sujeito e o objeto, o poeta e o leitor, os deuses e os homens pertencem: “E uma luz cor de amora no poente se espalha / É o sangue dos deuses imortal e secreto / Que se une ao nosso sangue e com ele batalha” [“No golfo de Corinto”, em *Geografia*, inserto em *Obra Poética III*, p. 62]. Este horizonte pode, em Sophia, representar uma presença radiosa e comunicante ou, antes, a projeção cósmica e inabitável de uma perda, como em “No alto mar” [*Poesia*, inserto em *Obra Poética I*, p. 49], que estrutura toda a totalidade significante e a envolve numa singular nostalgia. De todos os modos, sempre a paisagem opera como espaço simbólico, área de transição entre a presença excessiva e a perda radical. Sempre *fenomenologicamente* o espaço convocado constitui uma rede de relações integrando o sujeito e os objetos – presentes ou ausentes. A pertença visceral do sujeito à matéria do mundo rege o investimento de sentido no sensível: “Cortaram os trigos. Agora / A minha solidão vê-se melhor” [“Soror Mariana – Beja” em *O Nome das Coisas*, inserto em *Obra Poética II*, p. 183]. Este pensamento visual, esta gramaticalidade inerente do olhar cunha um real semrealismo: porque, como diz Dufrenne, sentir é experimentar um sentimento não como um estado do meu ser, mas como uma propriedade do objeto [*Phénoménologie de l'expérience estétique*, t. II, 1952, p. 544]. O real, de pertinência ontológica, torna-se, assim, um reservatório de imagens e da sua memória – e a estrutura da sua significação perceptiva solidariza-se com a da organização semântica do poema. A palavra “justa”, como se fosse a palavra das coisas, é, pois, aquela que, ao mesmo tempo, as ilumina, as nomeia e sublima. Mas a palavra “justa” inclui, também, o apelo à justiça humana, a injunção irrecusável da denúncia – e, daí, a inegável referencialidade desta poesia que, no entanto, parece habilitá-la à eternidade. Os motivos da “perpetuação vocabular” da poética andreseana residem, para Joaquim Manuel Magalhães, na fulgurante congruência entre a experiência histórica, a seleção lexical de tendência arcaica e a tensão rítmica resultante do jogo prosódico com a métrica tradicional (que este crítico ana-

lisa e descreve com rigor e minúcia). A este respeito, não será alheia a atenção explícita da autora à poesia de transmissão oral, atribuindo particular importância aos aspectos suprassegmentais da dicção lírica [cf. posfácio de Sophia a *Primeiro Livro de Poesia*, antologia que organizou para a infância e juventude, e “Arte Poética V” em *Ilhas*, inserto em *Obra Poética III*, pp. 349-350]. A isto, que já é muito, podemos ainda acrescentar a sua filiação órfica. Para Heidegger (e para Sophia), a linguagem terá, como destaca Clara Rocha, um poder encantatório, religando o homem e a natureza. Todavia, e explicitamente – como no conto “O Silêncio”, de *Histórias da Terra e do Mar* –, essa silenciosa experiência de êxtase estético-ontológico é, com frequência, bruscamente inviabilizada por outra experiência mais urgente: a do grito. A dor humana, que irrompe como uma voz da terra e destrói a unidade epifânica e “sideral” do sujeito com as coisas, tudo transforma em acidente absurdo e ruína irreconhecível. O prolífico motivo da interrupção do êxtase poético pela intempestiva intercepção do humano (presente também em Coleridge e em Pessoa) [Maria Irene Ramalho de Sousa Santos, “Interrupção poética: Fernando Pessoa e o ‘Kubla Khan’ de Coleridge”, *Persona* 9, 1983, pp. 15-19] compatibiliza-se, assim, com o motivo do grito de dor, expressão elementar da rebeldia – o grito da integridade e da insubmissão ao desastre, o grito de Antígona ou o de Electra, reclamando justiça. Como Sena dissera, “o poeta é um ser capaz de ter todo o passado íntegro no presente e capaz de transformar o presente integralmente em futuro” [J. de Sena, “A poesia é só uma / 1940-1951”, *Cadernos de Poesia*, fasc. 6, 2.ª série, 1951, p. 8]. Husserl concebe, de facto, a consciência indissociada da própria temporalidade. Frequentemente projetada, diferida em objetos correlativos, a subjetividade lírica andreseana sempre parece efetivamente encarnar uma espécie de temporalidade difusa e integradora. Operando uma condensação ou um espeçamento da própria temporalidade, volta-se para o passado que retém (“Não se perdeu nenhuma coisa em mim”) ou para o futuro a que aspira (“Ressurgiremos”). Recusando todo o psicologismo, a consciência poética assume-se como categoria una e prévia ao real que ordena; diziam os *Cadernos*: “A Poesia é só Uma!”; diz Sophia a Jorge de Sena: “não creio em subjetivismos: há uma experiência que é comum que é a experiência e por isso a reconhe-

cemos dita de obra em obra, aprofundada de obra em obra” [Correspondência Sophia e Sena, p. 65]. A típica tendência despersonalizante da poesia andreseana radica talvez nesta noção de sujeito como ponto de vista desencarnado, virtualmente ilimitado e desmaterializado – como aceitando aceder a um estado de pura vidência, que só se revela dando a ver as coisas que vê (“Sirvo para que as coisas se vejam”) [“As Grutas”, *Livro Sexto*, inserto em *Obra Poética II*, pp. 107-10]. Pode até dizer-se que, nesta poética, o sujeito só pode ser inferido pelo desdobramento projetivo de um campo de presença: uma presença que é, em Sophia, sobretudo estilística e modal. O sujeito poético é um pressuposto, uma condição do poema; habitando-o como sua casa própria, nele se encobre e dele ausenta – tal como, para Heidegger, o Ser, sendo impensável e inominável, é uma condição do pensamento. Presença como nó de ausências, emulando o Ser na sua infinita disponibilidade, entrelaçada nas coisas que ilumina, nela se acentua explicitamente a dimensão conjuntiva entre sujeito e objeto. A relação do poeta com o real, diz a autora em “Poesia e Realidade”, é “essencialmente encontro e não conhecimento” [Poesia e Realidade, p. 53]. Sophia insiste na ideia de que o divino é interior ao universo, de que o mundo em que estamos é a pátria do ser, de que o divino imanente precede os deuses [cf. *O Nu na Antiguidade Clássica*] e de que o ser está na *physis* e não, como Sócrates e Platão quiseram, no *logos* [Correspondência Sophia e Sena, p.124]. Mas isso não resolve a sempre latente aporia fenomenologista: apesar de ser imanente ao real, a consciência, tal como o Ser, tem de estar, de um modo ou de outro, prévia a esse real, para nele se poder manifestar. Só lhe resta, por astúcia, ignorar-se – como se inflexivelmente assistindo à sua própria ausência [“Homenagem a Ricardo Reis – V”, em *Dual*, inserto em *Obra Poética II*, p. 123]. Em *Dual*, o poema V da secção significativamente dedicada a Ricardo Reis pode ser lido como o rigoroso programa desta subjetividade poética rasa e disponível, como “um lúcido terraço exato e branco”. Transpondo para a lírica uma espécie de ilusão referencial, o sujeito consciente, sede do *logos*, “visual até aos ossos, imenso até aos ossos” [“Em Hydra, evocando Fernando Pessoa”, em *Dual*, inserto em *Obra Poética III*, p.144], tende a arrasar-se, a perder espressura, a desmaterializar-se. Como um dos homens caminhando à beira-mar, absorve-se todo

na sua busca: “E longínqua lhes é a própria ânsia” [Poesia, inserto em *Obra Poética I*, p. 69]. Teoricamente, poderíamos notar alguma insensibilidade, em Sophia, ao peso obscuro da sua própria vidência, ao *inconsciente da consciência*. É que a atitude de silenciamento da subjetividade é nesta poética, como no budismo, um projeto deliberado. Em numerosos poemas, representa-se exatamente esse estratégico propósito de aquietação, despojamento e desolação: “Aqui me sentei quieta / Com as mãos sobre os joelhos / Quieta muda secreta / Passiva como os espelhos” [“Musa” em *Dual*, inserto em *Obra Poética III*, p. 140]. Essa atitude é, afinal, a da espera: “No ponto onde o silêncio e a solidão / Se cruzam com a noite e com o frio, / Esperei como quem espera em vão, / Tão nítido e preciso era o vazio” [“No ponto” em Poesia, inserto em *Obra Poética I*, p. 75]. Tudo, no sujeito, deve calar-se para auscultar o coração crescente da distância: “E o seu corpo é só um nó de frio / Em busca de mais mar e mais vazio” [id., pp. 69-70]. O movimento *alotópico* da poesia desterra-o, anoicece-o, projeta-o para o horizonte, arranca-o de si – leia-se, a essa luz, o poema “Que poderei” [Poesia, inserto em *Obra Poética I*, pp. 62-63]. Tornando-se a si mesmo estranho e longínquo, sempre só encontrando o longe que se afasta – é como se no próprio sujeito se convertesse “a aparição sem fim dos horizontes” [id., p. 61]. Fernando Guimarães faz notar que, em Sophia, a ultrapassagem dos limites da evidência exterior de cada ser sempre acaba por manifestar o seu profundo vazio: “Agora sei que nada tem sentido” [Fernando Guimarães, “Imaginação e intelectualização: Ruy Cinatti, Sophia Andresen, Eugénio de Andrade e Jorge de Sena”, *Linguagem e Ideologia*, 1996, pp. 147-156]. Na realidade, porém, a vacuidade de tudo é uma condição prévia do poético. É que é o vazio a face enigmática de toda a evidência, a sua latência irredutível. De uma difusa, elíptica religiosidade, a casa-altar é virada ao mar como os espelhos: o horizonte é o seu desejo e o seu sentido redentor, confundindo-se com o do poema: “E a redenção virá das tuas linhas” [“Casa Branca”, *Obra Poética I*, 1991, p. 31]. Ausência organizadora, ponto de fuga em que convergem as linhas da paisagem textual e lhe constitui o limite insondável, o mar, como “No Alto Mar”, oferece à linguagem e ao ato poéticos a porção indispensável de indeterminação, deserção e inabitabilidade: a desmesura do invisível. Se, como ensinou Staiger,

a poesia surge da intricação entre sujeito e objeto [Emil Staiger, *Conceitos Fundamentais da Poética*, 1997, pp. 59-60], o poema, em Sophia (desde a primeira obra), não nasce da fusão total e *a priori* com o mundo, dado em perfeito imediatismo. Pelo contrário, nasce da perda desse imediatismo: “Nunca mais / Caminharás nos caminhos naturais. / Nunca mais te poderás sentir / Invulnerável, real e densa – / Para sempre está perdido / O que mais do que tudo procuraste / A plenitude de cada presença. // E será sempre o mesmo sonho, a mesma ausência” [“Nunca mais”, em *Poesia*, inserto em *Obra Poética I*, p. 51]. Toda a profundidade supõe a instauração, na superfície das coisas, de uma brecha, de uma perda – e toda a poética de Sophia se ergue para resgatar essa perda. Inscrita no halo da ausência e das suas promessas, a epifania do visível encerra em si mesma o mistério da sua exterioridade; só o poema, provisoriamente, o revelará – como uma “fantástica vinda” [“Espero”, em *Poesia*, inserto em *Obra Poética I*, p. 24]. Na sua evidência obscura, que exige ser revelada pela palavra poética, todos os objetos são hermenêuticos, encerrando uma latência e uma promessa. Marca de uma secreta alteridade, margem de invisível e inexplicado, face oculta, horizonte interno das coisas, perpetuamente recuado e pressentido – todos os objetos contêm o infinito, como no título de Royer-Journoud [Claude Royer-Journoud, *Les objets contiennent l'infini*, 1983]. Outra coisa não diz Sophia: “Do brilho do mar e do vermelho da maçã erguia-se uma felicidade irrecusável, nua e inteira. [...] Em Homero reconheci essa felicidade nua e inteira, esse esplendor da beleza das coisas” [Sophia, texto preambular a *Obra Poética I*, 1991, p. 7]. De facto, a autora representá-la-á justamente no conto “Homero” [*Contos Exemplares*], como língua natural do mundo; e reconhecerá igualmente na elegância radiosa e deslumbrada do corpo cósmico, o do nu grego, cuja “aguda fidelidade à forma natural” parece escrever a palavra “verdade” [cf. *O Nu na Antiguidade Clássica*, p. 46]. Afim do sujeito lírico e igualmente afim do Ser, uma irradiação secreta (“leve tremor”, “respiração”, “sombra”, “rumor de folhagem”...) impregna e precede a sinuosidade do real; mediando entre interior e exterior, a forma do corpo – como a do búzio – pode manifestar, em silêncio, a ressonância secreta de uma evidência: a *aletheia*, a alma do nu. Com efeito, “*aletheia*” (que significa “verdade”, mas mais originaria-

mente “aquilo que, revelando-se, encobre a própria revelação”) é o termo usado por Heidegger para designar o duplo movimento do Ser – que se revela no ente mas, ao mesmo tempo, se retira dele e por ele é encoberto. Conforme à verdade mas também à materialidade do mundo, a poesia andreseana inscreve sempre cada real particular num fundo geral e unificador: o do mistério ontológico, abertura e tecido intersticial por onde espreita o abismo. Só de modo muito simplista podemos, pois, falar da poética de Sophia como a duma relação transparente e imediata entre palavras e coisas. A ambição ontológica de coincidir totalmente com o visível transforma-se, aqui (como em Caeiro), na simples aspiração a estar muito próxima dele (“rente ao real”). O real é o que se destina a ser magnificamente falhado, poeticamente deduzido daquele limiar libidinal e epistemológico entre o dizível e o indizível, o visível e o invisível. Por isso, aquela aventura poética a que Maria de Lurdes Belchior chamou a “epopeia do ver” está sempre, como Orfeu para Eurídice, regida por esta dupla vocação de desvendamento e ocultação. O visível sempre surge envolvido na sua evasão: a auréola azul da paisagem grega, a respiração dos gestos escultóricos, o brilho das ilhas contempladas das alturas [“Ilhas II” em *Mar. Antologia*, 2001, p. 132], nimbadas pelo esplendor e pela evanescência da sua própria distância. É que, se “A verdadeira ânsia dos poetas é uma ânsia de fusão e de unificação com as coisas” [Sophia, “Poesia e Realidade”, p. 52], esta fusão correlativa entre consciência e mundo é sempre prospectiva, desejante e como interdita: a inviabilidade da fusão é a condição da existência do poema, e seu princípio estruturador. Sempre se veem as coisas como quem vê outra coisa [cf. “A escrita”, em *Ilhas*, inserto em *Obra Poética III*, p. 328]. A promessa da passagem precária de uma presença total exige que o sujeito viva na espera e na escuta do silêncio, para perceber a sua vibração impercetível: “Musa ensina-me o canto / Imanente e latente / Eu quero ouvir devagar / O teu súbito falar / Que me foge de repente” [“Musa”, *Dual*, inserto em *Obra Poética III*, p. 140]; será esse rasgo inaudível que insinuará o tom e traçará a medida do canto poético (“Um poema é um círculo traçado à volta de uma coisa, círculo onde o pássaro do real fica preso”) [Texto preambular a *Obra Poética I*, p. 7]. E, neste sentido, a viagem poética não resolve nem desvela o mistério do mundo – assinala-o. Como no

conto “A Viagem”, o termo do caminho é o próprio caminho. Se o poema aspira, em Sophia, ao lirismo enfeitiçante da matéria, ao sentido do sensível (“sou eu o dia branco”) [“Gráfico” em *Coral*, inserto em *Obra Poética II*, p. 173], este sentido é sempre propriamente *direção*, orientação, tropismo, busca: a aparição do real alimenta-se da encenação da sua espera. A experiência da aparição imanente das coisas comprehende quase sempre o enquadramento cénico (e pragmático) dessa aparição do real, ou da sua perseguição, ou da sua passagem. Muitos, muitos poemas traçam, em Sophia, o dispositivo dessa cena da espera, ausência, fuga, ou vestígio: “No poema ficou o fogo mais secreto / O intenso fogo devorador das coisas / Que esteve sempre muito longe e muito perto” [“No Poema”, *Mar Novo*, inserto em *Obra Poética II*, p. 89]. Assim, a andreseana apologia da imanência funciona, muito frequentemente, no modo da perscrutação atenta, mas passiva, do sussurro segregado pelo real evidente e intuído, que tem como fonte um qualquer ponto fixo obscuro, donde se “suspendem” secretamente os poemas, ecos surdos e fugitivos das coisas. Eurídice ou Medusa incontemplável, só a paciente sintonização com o universo, a adesão empática e apoteótica com o ambiente pode captar a vibração e os ritmos dessa aparição e deste canto; só essa operação paciente de sincronização, de uníssono, pode reproduzir o seu recorte e a sua congruência. A atitude poética seria, então, sobretudo, uma atitude propiciatória, uma focagem empática do real, uma forma estética da foucaultiana “interpretação intrínseca” – seleção de um número limitado de elementos, aspectos ou categorias (de preferência materializados familiarmente em mitos ou referências greco-latinas, eles próprios já uma espécie de linguagem), que ascendem ao estatuto paritário de signos. É justamente este último, pensamos, o caso da sua peculiaríssima apropriação didática dos valores estético-filosóficos da Grécia: “A Grécia recomeça sempre que alguém busca a sua aliança com a imanência e com o aparecer das coisas. Sempre que alguém crê que o aparecer pertence ao ser. [...] A Grécia recomeça sempre que reconhecemos como verdade, e não como exílio, como alheio, como alienação ou ilusão, o mundo em que estamos. Sempre que buscamos uma relação com a terra em que nada de nós se demita, adie ou transfira. [...] Porque para o grego o ser está na *physis*. Para ele o aparecer, a aparência, pertence

ao ser. O mundo que ele busca e habita é o país da imanência sem mácula. Ele constrói uma cultura fiel ao desabrochar da imanência. Constrói uma cultura terrestre” [cf. *O Nu na Antiguidade Clássica*, pp. 82-84]. Deste modo, se o motivo do êxtase cósmico deve interromper-se, quando o grito de dor irrompe, dando lugar à expressão da perda e do sofrimento, será o motivo grego – mitológico por excelência – a constituir, em Sophia, o reservatório terapêutico das imagens e dos valores da redenção. A singularidade e a força desta poética advém justamente, cremos, da rigorosa coesão entre a experiência biográfica, o universo lírico (norteados ambos por uma espécie de exame poético de consciência, curiosamente esvaziado de subjetivismo) e a densa invocação de um imaginário regido pelo impulso da síntese, pelo desígnio do resgate da unidade. Essa coesão é já, em si própria, sinal seguro do êxito deste desígnio. De facto, a relação vital com as coisas é constitutiva, ao mesmo tempo, do ato poético e desse imaginário redentor. A matriz eminentemente *relacional* da fenomenologia em que se apoia esta poética vocaciona-a, aliás, para a atualização de um sistema de imagens justamente assente nas ideias de relação, mediação e ligação. A positividade esperançosa de Sophia rege-se pelas estruturas agregadoras de um regime sintético, com a sua tendência para a condensação e a mediação entre polaridades, com a sua ontologia da iniciação, do devir e do regresso, as suas imagens e a sua sintaxe unificadoras, a sua busca de regeneração do tempo e de refundação do mundo. Em Sophia, a utopia redentora é uma *alotopia* poética. 3. A primeira das estruturas integradoras é o corpo humano, símbolo dos símbolos: “no corpo humano o artista grego lê a ordem do mundo onde está” [cf. *O Nu na Antiguidade Clássica*, p. 6]. A poética de Sophia comprehende, também e talvez antes de tudo, uma estética do orgânico, justamente naquilo que o corpo humano tem, à imagem do sujeito lírico, de ducilidade plástica e de permeabilidade à encarnaçāo do sentido. Podem mesmo, à maneira de Burke, enumerar-se as categorias e as qualidades estéticas da corporalidade lírica andreseana, investidas na sua leitura do nu grego e da sua decantada *physis*. Em primeiro lugar, o *háptico* [Michel Collot propõe o termo *haptinomia* (a “ciência das carícias”), *Le Corps Cosmos*, 2008, p. 99], ou táctil. O nu representado por Sophia é liso (ou “deslisado”), perfeito no seu acaba-

mento que tenta captar a textura da carne e da pele [cf. *O Nu na Antiguidade Clássica*, pp. 26, 32, 37], arredondado, sem ângulos nem arestas, de uma continuidade sinuosa e, por vezes, de uma solidez fluida, quase evanescente. Depois, as formas e dimensões: grandes corpos longos e plenos, de amplas curvas e claros volumes, ou finos e esguios – a caminho da abstração e da assepsia, manifestadas na sua força limpa e nua, ideal aplicação da forma perfeita, o cânone, a geometria que está no real [*id.*, p. 65]. Agora, o movimento: ora evocando o ímpeto, a transbordância e a veemência [*id.*, p. 57], ora a tranquila exalação – ora, como no caso da Vénus de Cnido, encarnando a síntese física da opulência longilínea, da solidez sinuosa, do ritmo, da claridade carnal. O campo de presença dos corpos esculpidos (como nas paisagens, a sua “respiração”) confere-lhes uma misteriosa qualidade de docura e grandeza radiosa. Essa “atenta claridade”, a que se junta por vezes a intensidade vibrante do movimento que os parece animar, é indissociável da misteriosa energia, simultaneamente material e imaterial, humana e divina, que os atravessa. De todos os modos, este corpo mediado pela escultura – e que assim permite, portanto, um investimento erótico como que sublimado – é uma síntese privilegiada de três aspectos que regerão todo o desenvolvimento das imagens em Sophia, no seu “acordo com o terrestre”. Por um lado, pela convocação de todas as qualidades da corporalidade natural, a imagem do corpo reproduz o timbre globalizante e “atomístico” do imaginário andreseano, em que o individual se integra no todo sem se perder nele [*id.*, p. 66]. Por outro, constituindo a figuração da unidade entre físico e moral – “como se o seu corpo fosse a sua alma” [cf. “A Casa do Mar”, *Histórias da Terra e do Mar*, p. 73] –, o corpo grego repudia a rutura platónica entre ser e aparência e exalta a *arethé*, a cultura da possibilidade humana [cf. *O Nu na Antiguidade Clássica*, p. 85], o resgate da sua condição. E, finalmente, o corpo esculpido, na sua busca da geometria, do número e da proporção, da forma essencial inscrita no real, é uma metáfora do desenvolvimento do verso, representando simbolicamente o seu elemento central: o ritmo, a reiteração motívica, a regeneração e a continuidade. O corpo pode encarnar, em Sophia, muito para além (ou aquém) de um pensamento filosófico, uma semântica da imagem: a da resistência à aniquilação. Se, em criança, So-

phia trincava rosas, tentando absorver delas, magicamente, o elixir da alegria florida [cf. Alexandra Lucas Coelho, “Oitenta rosas para Sophia”, *Público*, 06/11/1999], cedo terá aprendido a abandonar essa via rápida e branca. A sua obra, projetada embora para a aurora apoteótica do fim, é um hino à via humana da obra *ao negro*, que exige a duração, a redenção da temporalidade, a busca da regeneração do tempo e da refundação do mundo, o trabalho obstinado de integração dos contrários, o conhecimento das sombras. Desde logo assistimos, na sua poesia, à elementar tendência dualista, implicando o cruzamento e a condensação dos elementos em polaridades, expondo a contiguidade e a co-presença dos opostos. Tal como o nu grego obedece à lei do quiasmo, assim reflete esta poesia a harmonia buscada a partir dos contrários. A duplação é, aqui, a figura literalmente central: tal como as duas águias que assinalam um centro perdido, Apolo e Diónisos, caos e cosmos, lucidez e delírio partilham os espaços. Como assinala Miguel Serras Pereira [Miguel Serras Pereira (1995), p. 62], o cânone (a regra) é sempre em Sophia acompanhado do caos, da indeterminação, da incerteza e da efervescência ontológica do real. Disse Sophia a Jorge de Sena, explicando o título do seu próximo livro, *Dual*: “para mim não significa só serem dois a falar mas também, porque o dual é uma forma arcaica que só quase Homero usa, a tentativa de uma fala arcaica para uma relação arcaica com o mundo. Enjoei os modernismos” [Correspondência Sophia e Sena, p. 119]. Em Sophia, esse dualismo “arcaico” não é antagónico, mas dialético e totalizante: “Na nudez da luz (cujo exterior é o interior) / Na nudez do vento (que a si próprio se rodeia) / Na nudez marinha (duplicada pelo sal)” [“Sunion”, em *Geografia*, inserto em *Obra Poética III*, p. 63]. Desde o primeiro livro se afirma que toda a beleza tem um monstro em si suspenso [“Fundo do mar”, em *Poesia*, inserto em *Mar. Antologia*, I, p. 23]. É de notar, porém, que se trata aqui de um dualismo que se resolve, afinal, na apologia da multiplicidade e da diversidade do vivo. De facto, a flor dos acasos, a erância, típicas da navegação manuelina, associam-se nesta poesia à apologia da inteireza e veemência do possível [“Deriva – XVII”, em *Navegações*, inserto em *Obra Poética III*, pp. 255, 277]. Assim como, nas estátuas, o matinal vive no mais antigo, e nelas se cruzam as linhas vertical e horizontal, assim, em Tripoli, se cruzam “muitos

e diversos mundos”, coexistindo com a recitação, em fundo, da palavra una e imensa de um Deus desolado [“Tripoli”, em *O Nome das Coisas*, *id.*, p. 231]; assim o navegador modula no mar o seu olhar, entre luz e sombra, reais penedos e vagas, e míticas caudas de dragões [Deriva – XI”, em *Navegações*, *id.*, p. 271]; e, inebriado pelo múltiplo, guarda a reverência ao Deus uno [“Os Navegadores”, em *Ilhas*, *id.*, p. 307]. Tal como, na escultura grega, o elemento irracional reivindica por vezes o princípio de violência e rebeldia, assim no poema o ritmo e o contorno clássicos devem equilibrar, mas não calar, o tumulto da vaga e da dança (a dança das Ménades). Mesmo em “A Casa do Mar”, um dos quartos é habitado por Diónisos. Quanto ao poeta, recomenda-se que, como João Cabral de Melo Neto ou qualquer outro “poeta clássico”, sempre recupere a memória da morte, atinja por vezes a alucinação feroz e conheça, como a sua mão esquerda, a companhia da ausência, do conflito e do desastre [cf. “Um poeta clássico”, em *Geografia*, “O opaco”, em *O Nome das Coisas* e “Dedicatória da terceira edição do *Cristo Cigano* a João Cabral de Melo Neto”, em *Ilhas*, todos inseridos em *Obra Poética III*, pp. 74, 237, 337-338]. O mal e a morte têm muitas faces: desde a de Pythôn (o mal oculto que ressurge “onde germina calada a podridão”) [“Porque”, em *Mar Morto*, inserto em *Obra Poética II*, p. 71], à memória de Treblinka ou Hiroshima [“Não te esqueças nunca”, em *Ilhas*, inserto em *Obra Poética III*, p. 290], ao desacontecer exilante em Vila d’Arcos (do conto homônimo) [*Histórias da Terra e do Mar*, pp. 127-131], igual ao de Lisboa, antipátria da vida [“Deriva – XV”, em *Navegações*, inserto em *Obra Poética III*, p. 275], até ao tempo desperdiçado na cidade pelas Fúrias do quotidiano [“Fúrias”, em *Ilhas*, *id.*, pp. 343-344]. Pode ser, mesmo, a de Eros, canonicamente figurado pelo vento, que espalha e desfaz a inteireza da rapariga que caminha, como uma koré viva [“A rapariga e a praia”, em *Dual*, *id.*, p. 138]. Eros solta as feras: o erotismo, em Sophia, utiliza um bestiário muito restrito. Uma figuração recorrente de Eros é o toiro, ou o Minotauro, na sua face larga e baixa como a de Antinoos ou Neera; incidentalmente, a pantera, figuração de Diónisos [“Homenagem a Ricardo Reis – VII” e “Ariane em Naxos”, em *Dual*, *id.*, pp. 125 e 153]; outra, frequente, é a do cavalo – que, associado homericamente à onda, lhe corresponde na sua ritmicidade erótica [“Fechei à chave”, em *Dual*, *id.*,

p. 137]. O poema “Olímpia” – raríssima e clara representação referencial de um encontro erótico ocasional e frustrado – une, na imagem do corpo masculino erotizado, os símbolos longilíneos das colunas e a referência taurina (mais uma vez, na testa, evidentemente) [“Olímpia”, em *Ilhas*, *id.*, p. 312]. E “Enquanto longe divagas”, de *O Nome das Coisas*, é um poema belíssimo onde a repetição, o recomeço, a cadênciaria, a alternância e a oscilação são, simultaneamente, os movimentos da cópula e os do verso [*id.*, pp. 202]. Bem pode Jorge de Sena avisar a amiga sobre “uma violência e um erotismo que estão escondidos em ti e que temes em ti mesma” [Correspondência Sophia e Sena, p. 128]... Isto, porque Sophia antes lhe criticara a violência da linguagem de *Exorcismos*: “Mas não concordo com aquilo a que chamas ‘chamar as coisas pelo seu nome’. Pois não é o seu nome mas só a linguagem inventada pelas sinistras e raivosas frustrações do machismo. A civilização ocidental traiu a imanência. Talvez essa traição tenha começado em Sócrates e Platão que a beberam na ‘Sabedoria da Ásia’. O ser deixou de estar na *physis* [sic] e passou a estar no *logos*. A gente da Índia quis sempre passar para o outro lado da natureza. A *physis* era ilusão e aparência para o homem indiano – o que veio labirinticamente de Platão para o cristianismo. E começou a transcendência. A fidelidade à imanência tornou-se pecado. O homem deixou de ser um com o seu corpo, e com a mulher. As palavras que significam sexo transformaram-se em palavrões – não significam sexo mas não-identificação do ser com sexo. Significam divórcio. Usá-las é aceitar esse divórcio” [*id.*, pp. 123-124]. “Irmão do lirio e da concha é o nosso corpo / [...] irmão do universo é nosso corpo / [...] justa é a forma do nosso corpo” [“Os dias de Verão”, em *Dual*, inserido em *Obra Poética III*, p. 139] – um poema erótico de Sophia nega esse divórcio e expande, até ao cântico hierogâmico, a união física. A amada ideal de Childe Harold, representada num poema de Musa [“Childe Harold – Canto Quarto”, em *Musa*, 1994, pp. 32-35], detém a capacidade de conciliar os opositos e de os exaltar. Fará o mesmo a narradora do conto “O Silêncio”, de *Histórias da Terra e do Mar*, em clara oposição à protagonista que a antecedeu noutra §conto do mesmo volume. Mostrando algumas analogias com a história da peça *O Colar*, esse conto, “História da Gata Borralheira” (onde não faltam os bailes, o príncipe e um intrigante)

te mistério de sapatos), é outra fábula moral: uma gata borralheira liberta-se da penumbra e do borralho à custa da sua integridade. A questão funda é a da mitificação da beleza e da exasperação feminina pelo humilhante sentimento de inferioridade estética e económica. Incapaz de resolver o seu problema identitário pela assunção plena da sua feminilidade ontológica (estética, erótica, poética, moral), a protagonista é presa de um complexo narcisista que resolve, como Mónica, de *Contos Exemplares*, pelo sábio calculismo. A inviabilização do encontro da mulher consigo própria e a sufocação do apelo da poesia, que um casamento hábil substitui, corresponde, neste conto, à inviabilização da união autêntica entre a mulher e o homem. Já Mónica – no conto homônimo, o mais sarcástico e claramente contundente dos *Contos* – tem o seu exato reverso em “O Homem”, da mesma obra. A figura crística desse “homem” corresponde, nesta poética, à representação ceremonial do sacrifício, da condição dolorosamente humana – e, em última análise, da redenção por essa mesma via sacrificial. Para além de todos os preceitos estéticos, a verdade é que o único cânone que Sophia explicitamente adota (no poema “Cânone”, de *Musa*) é precisamente dessa mesma natureza: o cânone do sacrifício de um salvador de estatura antropológica (Cristo) que, depois da dor e da morte, partilha a ressurreição com todos os homens [id., p. 38]. Os heróis críticos deste imaginário encarnam, preferencialmente, em Orfeu, Diónisos e, curiosamente, Endímion, com as suas funções mediadoras, a sua descida ao inominável, a sua mítica e dual sexualidade (como convém aos heróis da unidade), o seu sacrifício, o seu despedaçamento (associado à devoração: lembremo-nos da Última Ceia) – e a sua ambígua ressurreição. “E buscamos um deus que vença connosco a nossa morte [“Senhora da Rocha”, em *Geografia*, inserto em *Obra Poética III*, pp. 15-16]: eis a fantasia da morte da morte, cujo arcaico ritual se repete pela permanente descida purificadora a si mesmo, pela metamorfose, renovação e renascimento. É a “dança do ser”, dirá outro poema [“O Minotauro”, em *Dual*, id., pp. 147-149], explicitamente atribuindo ao poeta a natureza daqueles “cujo ser/ Sem cessar se busca e se perde se desune e se reúne”. Em “Ítaca” (de *Geografia*) [id., p. 73], a viagem iniciática noturna do sujeito (“esta é a vigília de um segundo nascimento”) antecede o despertar, a ressurreição (“Subirás devagar como os ressusciti-

tados”). A latência e o tempo morto do simbólico enterramento detêm, em Sophia, frequentes alusões vegetais: a simbologia do poder engendrador da semente permite à planta renascer da morte. Assim, uma amiga morta: “Aquela que agora jaz / Como semente no chão / Ergue no vento seu riso / Transpõe a destruição” [“Maria Nátilia Teotónio Pereira”, em *Dual*, inserto em *Obra Poética III*, p. 165]. Da mesma forma o repeate a infância comum evocada em “Carta a Ruben A.” [em *O Nome das Coisas*, id., pp. 232-233], com todos os seus rododendros, dálias, camélias, frutos, roseira, musgos, tílias, morangos, *muguet*s, cerejeiras: “Buscarei como oferta a infância antiga / Que mesmo tão distante e tão perdida / Guarda em si a semente que renasce”. A compensação, transmutação e eufemização da morte, através do prolongamento vegetal e da continuidade circular das estações, é um motivo para-narrativo que vem, em Sophia, já desde os anos 40: “Quando o meu corpo apodrecer e eu for morta / Continuará o jardim, o céu, o mar, / E como hoje igualmente hão-de brilhar/ As quatro estações à minha porta. [...] Será o mesmo brilho, a mesma festa / Será o mesmo jardim à minha porta, / E os cabelos doirados da floresta, / Como se eu não estivesse morta” [“Quando”, em *Dia do Mar*, inserto em *Obra Poética I*, p. 145]. Se todo o motivo vegetal traz consigo a promessa da ressurreição e o tema, tão andreseano, da espera (tingida, por vezes, de messianismo), é porque articula, em si mesmo, um modo caracteristicamente esperançoso de pensar o tempo, nas suas eternas ciclicidade e duplicação, nos seus eternos devir e retorno. O cânone arquetípico do ciclo (nas suas fases infinitamente repetidas de vida, sofrimento, morte e ressurreição) constrói uma narrativa mítica das origens e da história: nela se sucedem a inicial vitória sobre o caos, a posterior união criadora, seguida da perda e da final reunião (ou religação). Outra coisa não contam “Crepúsculo dos deuses”, “Ali, então”, “Grécia – 72” e “Depois da cinza morta destes dias” [cf. respectivamente *Obra Poética III*, pp. 70, 58 e 182; *Obra Poética I*, p. 159]. A ressurreição simbólica é assim, em si própria, sublimada – é uma espécie de ressurreição em 2.º grau, oculta no gesto redentor da arte: por exemplo, na sua pintura Mantegna soletra a eternidade, decifrando a escrita da ressurreição [“Eras bela”, em *Dual*, inserto em *Obra Poética III*, p. 105]; pela sua poesia antiga (que jaz no corpo dum velho caderno significativamente rasgado

e recolado), o poeta regressa ao tempo já vivido, com “Seu esplendor de fruto e de promessa” [“Caderno II”, em *O Nome das Coisas*, *id.*, p. 215], sobrevivendo à própria morte. Assim também, em Vila Adriana ou em Pompeia, pode o sujeito poético, contemplando o horizonte da sua própria morte, recuperar subitamente a antiga “Divindade do ar entre as colunas”, ou sentir pairar “a alegria do penúltimo momento” [cf. “Vila Adriana” e Pompeia – Casa de Menandro”, em *Geografia*, *id.*, pp. 68 e 69]. Podemos, até, dizer que a divisão e a morte (realistas ou simbólicas) constituem uma etapa indispensável à constituição fenomenológica do sujeito poético, pois a transmutação que operam na consciência a depura e desmaterializa, permitindo-lhe esse evazamento, exílio e ocultação que apontámos antes. De todos os modos, todas as catábases têm aqui, por definição, um final feliz – mesmo quando, como na de Orfeu, esse final não seja exatamente o previsto. A imprevisibilidade caracteriza todas as visitas aos espaços míticos do mal e da morte. No jardim do palácio de Sintra, como no de Elsinore, as crianças brincam; a co-presença da vida e da morte é sempre, pelo poema, a vitória da vida, porque os fantasmas estão todos do outro lado do castelo [cf. “Elsinore” em *O Búzio de Cós e Outros Poemas*, inserto em *Mar. Antologia*, pp. 164-165] e “em suas águas brilha a juventude do mundo” [“Manhã de Outono num palácio de Sintra”, em *Dual*, inserto em *Obra Poética III*, p. 129]. Os “cabelos doirados da floresta” (do poema “Quando”, que citámos acima) partilham a sua configuração filamentosa com o atento fio de areia da ampulhetaria de Vila Adriana e Pompeia (dos poemas citados depois). O fio e a fiação são motivos imagéticos partilhados tradicionalmente por Penélope, Ariane e as Parcas, de todo o modo sempre representando a continuidade e o devir. Opõem-se, como em “O Minotauro” [*id.*, pp. 147-149], ao rasgão, à rutura, à fratura – assegurando a ligação. A estrutura filiforme e tissular da esteira e do cesto encontra igualmente, como a teia de Penélope, no ato de entrançar o motivo eletivo da união: “Como se o tecedor a si próprio se tecesse/ E não tecesse unicamente esteira e cesto // Mas seu humano casamento com a terra” [“Esteira e cesto”, em *O Nome das Coisas*, *id.*, p. 208]. Pela sua estrutura filiforme, também o motivo da queda no labirinto, como o da morte iniciática, traz incluída, com o fio de Ariane (que benignamente reproduz o labirinto, anulando-o), a promes-

sa da libertação: “Exauridos pelo labirinto caminhamos/ Na minúcia da busca na atenção na busca / [...] Mas um dia emergiremos / E as cidades da equidade mostrarão seu branco / Sua cal sua aurora seu prodígio” [“Maria Helena Vieira da Silva ou O itinerário inelutável”, em *Dual*, *id.*, pp. 130-131]. A meticulosidade e labiríntica exatidão dos quadros de Vieira da Silva (a quem foi dedicado este último poema) contém provavelmente a mesma sinuosa vertigem que Sophia, evocando Pessoa, representa como “os mapas / Das múltiplas navegações da tua ausência” [“Cíclades”, em *O Nome das Coisas*, *id.*, pp. 175-178]. Se a morte sempre permite (ou implica) uma forma qualquer de regresso, pela sua regeneração simbólica (ou natural), a consciência e a representação do tempo implicam a sua meticulosa, aguda auscultação. O registo e a medida do múltiplo e do movente filia-se propriamente, antes de tudo, no motivo do número e da contagem minuciosa do real – patentes, em “Landgrave ou Maria Helena Vieira da Silva”, na enumeração cumulativa das imagens: atenção, memória, sismógrafo, antena, bússola [em *Ilhas*, *id.*, pp. 341-342]. Em Sophia, quase sempre a referência numérica é também geométrica, associada à arquitetura – ou, como assinala Carlos Ceia, à construção projetiva da cidade hipodâmica (como em “Forma justa”, “Brasília” ou “Lagos I”) [em *Geografia* e *O Nome das Coisas*, insertos em *Obra Poética III*, respetivamente pp. 80, 193-194 e 238]. Em todo o caso, trata-se, afinal, da enunciação, pelo viés do motivo clássico da cidade, da noção de obra, enquanto totalidade sistemática e proporcional – em termos que a aproximam das ideias da identidade, da unicidade e, por isso, da salvação. Uma salvação que se prepara, iniciaticamente, pelo seu incessante projeto poético e ontológico: “recomeçar cada coisa a partir do princípio” [cf. “Projecto II” e “A forma justa”, de *O Nome das Coisas*, *id.*, respetivamente pp. 226 e 238]. Penélope não anda longe – até porque os fios ou as linhas, que compõem tanto o labirinto como o texto, são os mesmos que a prendem ao mar, deus plural, “Um oceano de músculos verdes / Um ídolo de muitos braços como um polvo” [cf. “Descobrimento”, em *Geografia*, *id.*, p. 77]. Marinhas também, e unificadas pela comum evocação da multiplicidade, da medida e da repetição, desdobram-se as ondas, tecido vegetal e aquático – na sua cadência rítmica sem defeito, frequentemente investida de erotismo

(por exemplo, no belíssimo poema “Ondas” e no poema “A vaga”, ao movimento sucessivo das ondas são assimiladas as imagens do cavalo, do touro e da mulher) [respetivamente em *Musa*, p. 11, e em *Livro Sexto*, inserto em *Obra Poética II*, p. 104]. O fluxo e refluxo das marés tissulares – uma arquitetura que ininterruptamente se lança, desaba e regenera [cf. “Homenagem a Ricardo Reis – VI” em *Dual*, inserto em *Obra Poética III*, p. 112] – é, em Sophia (como em Vergílio), explicitamente aproximado ao das palavras e da métrica dos versos (vejam-se “No mar passa de onda em onda repetido”, de *O Nome das Coisas*, “Náufrago”, de *Mar Novo*, ou “Beira-mar”, em *O Búzio de Cós*) [respetivamente em *No Tempo Dividido*, inserto em *Obra Poética II*, p. 22, em *Mar Novo* e em *O Búzio de Cós e Outros Poemas*, insertos em *Mar. Antologia*, pp. 69 e 163]. Estrutura da sucessividade, da multiplicidade e da repetição, afim do tempo, o imaginário rítmico da onda rege, como o verso, a ordem no movimento. Bem podemos dizer que a contenção do tumulto pelo ritmo poético é em Sophia capaz de ordenar, como na escultura de Scopas, o êxtase e o delírio das Ménades. Mas a dança ou a música do poema do mundo tem ainda um habitáculo de eleição em outro motivo marinho: a concha ou, melhor, porque mais espiralado e côncavo, o búzio. Capaz de conter o rumor do mar, a espiral do búzio é um signo do equilíbrio no desequilíbrio, da regra na mudança. Vertiginoso como o labirinto, profundo como ele ou o oceano, “O Búzio de Cós” [em *O Búzio de Cós e Outros Poemas*, inserto em *Mar. Antologia*, p. 159] é verdadeiramente, a todos os títulos, uma síntese desta poética – o signo helicoidal da ordem no movimento, garantindo o registo sintético do existente, o arquivo fundamente ontológico da unidade primordial. É uma unidade que por longa via se procura – e que tipicamente se atualiza, neste imaginário, pela repetição do gesto cosmogénico. A reedição do dia inicial, uno e sem mácula, o regresso à primitiva manhã da criação (que pode ser, entre muitas outras, a da Revolução e do 25 de Abril, a da praia de Igrina, a dos gregos, a das Descobertas, a do país de Caeiro, a do Alentejo, a do rosto da Senhora da Saúde, a de Lisboa) [cf. “25 de Abril” e “Revolução”, “Revolução – Descobrimento” de *O Nome das Coisas*, “Igrina” de *Geografia*, “Deriva – VII” de *Navegações*, “Os gregos” de *Dual*, “Deriva – VII” de *Navegações*, “Mundo nomeado ou descoberta das ilhas”, “Descobrimento” e “Ali,

então” de *Geografia*, “Estrada” de *Dual*, “Projecto I” de *O Nome das Coisas*, “Senhora da Saúde” de *Ilhas* e “Lisboa” de *Navegações*, insertos todos em *Obra Poética III*, respetivamente pp. 195, 196 e 201, 267, 155, 14 e 77, 58, 135, 200, 296 e 247]; ou a de “Homero”, de *Contos Exemplares*. Em todas se repete sempre um cósmico Renascimento (com toda a carga cultural e histórica que o termo comporta) pela poesia. Sempre se repete o gesto da criação do mundo. Mesmo que esse gesto inclua o regresso do caos incorruptível, ele é, sempre, sob o seu desígnio unitário, um resgate da imagem e do tempo perdidos da infância [cf. “Caderno I” e “Ressurrei” em *O Nome das Coisas*, insertos em *Obra Poética III*, pp. 214 e 228]. Essa tendência acentuou-se, em Sophia, desde *Geografia*, mas está já plenamente configurada nas primeiras obras [A título de exemplo, citem-se, sem preocupação de exaustividade, os poemas “Manhã” e “Escuto”, de *Geografia*, ou “Pascoaes” e “Habitação”, em *Ilhas*, insertos todos em *Obra Poética III*, respetivamente pp. 12, 32, 299, 311]. Provavelmente, é no conto “A Casa do Mar” (de *Histórias da Terra e do Mar*) que mais desenvolvida e enigmaticamente se explicita a materialização desse lugar de convergência e harmonia. A Casa é, como o búzio, na sua unicidade orgânica e contida, mas múltipla e dinâmica, o habitáculo da poesia. Aqui, o valor ficcional de explicitude e clareza, próprio do uso da comparação (o “como se”), medeia com docura um movimento de abstração progressiva das imagens. Esse movimento é um impulso fortíssimo, mas escandido em pequenos passos suaves – até que, precisamente no umbral do vazio, se desenha a rutura de categorias. A Casa, lugar de exaltação e espanto onde o real emerge e se soletra na sua evidência, exultação e clamor –, abriga para sempre, intacta e total, “a força nua do primeiro dia criado” [*Histórias da Terra e do Mar*, p. 82]. Cremos ter, nesta já longa, embora incompleta, visita ao imaginário de Sophia, tornado manifesta a sua central adoção de um regime fundamente unitário e sintético. Em primeiro lugar, identificámos, em tal regime, a prevalência da estrutura antagonista, dualista, bipolar, dirigida contudo não pela exclusiva antinomia, mas, pelo contrário, pela justaposição, alternância e coexistência, em que as fases de paixão e ressurreição se sucedem. Aqui, o negativo é suporte do positivo. A tolerância ao caos, génesis das coisas, inclui obrigatoriamente, nesta poética, os motivos

do mal, da queda e da divisão. Podemos mesmo dizer que a epifania negativa é, em Sophia, uma representação indispensável e fundadora, integrando necessariamente a perda, o retorno ao informe, ao indiferenciado e tumultuoso. A vitória da morte e do mal é sempre preambular, aparente e momentânea. A ela sucederá, continuamente, a fase da transmutação, da morte da morte – a do renascimento, da ressurreição, da refundação purificada e genesíaca. A força integradora de contrários é, na sua harmonia dramática, constitutivamente ambivalente e dialética. O seu designio totalizante e unitário – a famosa “monotonía” de Sophia – associa-se às marcantes fantasias do dual e do dinâmico. Ontologia do devir, fundada sobre a perscrutação apaixonada do mundo que lhe surge ritmado pelos versos, a cabeleira ondeada do mar (ou do tempo) é o seu elemento de eleição. Não é estranho, por isso, que a apologia da pureza, do uno e do inicial se alie à exaltação do rítmico e do sucessivo. Afinal, o verbo “urdir” designava, primitivamente, a primeira operação da tecelagem: dispor o fio na sua estrutura de suporte primordial [cf. Gilbert Durand, *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*, 1989, p. 221]. Por isso, o movimento da ligação, da fiação e da urdidura significa, também, o início de tudo.

Da autora – Obras literárias: *Poesia*, Coimbra, ed. da Autora, 1944; *Dia do Mar*, Lisboa, Ática, 1947; *Coral*, Porto, Livraria Simões Lopes, 1950; *No Tempo Dividido*, Lisboa, Guimarães, 1954; *Mar Novo*, Lisboa, Guimarães, 1958; *A Menina do Mar* (com ilustrações de Sarah Afonso), Lisboa, Ática, 1958; *A Fada Oriana* (com ilustrações de Bio, capa de Quito sobre quadro de Nuno de Siqueira), Lisboa, Ática, 1958; *A Noite de Natal* (com ilustrações de Maria Keil), Lisboa, Ática, 1959; *O Cristo Cigano ou A Lenda do Cristo Cachorro*, Lisboa, Minotauro, 1961; *O Bojador* [teatro], Lisboa, separata da Escola Portuguesa, Direcção-Geral do Ensino Primário, s.a. [1961]; *Livro Sexto*, Lisboa, Moraes, 1962; *Contos Exemplares*, Lisboa, Moraes, 1962; *O Cavaleiro da Dinamarca* (com ilustrações de Armando Alves), Porto, Figueirinhas, 1964; *Os Três Reis do Oriente*, Lisboa, Estúdios Cor, 1965; *O Rapaz de Bronze* (com ilustrações de Fernando de Azevedo), Lisboa, Minotauro, 1965; *Geografia*, Lisboa, Ática, 1967; *A Floresta* (com ilustrações de Armando Alves), Porto, Figueirinhas, 1968; *Antologia*, Lisboa, Portugalia, 1968; *Grades – Antologia de poemas de resistência*, Lisboa, Dom Quixote, 1970; *11 Poemas*, Lisboa, Movimento, 1971; “Poema de um livro destruído”, *Fevereiro – Textos de Poesia*, Lisboa, 1972 (incluído depois em *No Tempo Dividido*); *Dual*, Lisboa, Moraes, 1972; *O Nome das Coisas*, Lisboa, Moraes, 1977; *Contos 1979: A Casa do Mar e O Silêncio* (com ilustrações de Maria Helena Vieira da Silva), Lisboa, Galeria S. Mamede, s.a. [1980]; *Poemas Escolhidos*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1981; *Navegações*, Lisboa, IN/CM, 1983; *O Sol o*

muro o mar – portefólio com seis fotografias de Eduard Gageiro (depois incluído em *Ilhas*), Lisboa, 1984; *Histórias da Terra e do Mar*, Lisboa, Salamandra, 1984; *A Árvore*, Porto, Figueirinhas, 1985; “A cebola da velha avarenta”, *A Antologia Diferente – De que são feitos os sonhos* (org. de Luísa Ducla Soares), Porto, Areal, 1986; *Ilhas*, Lisboa, Texto, 1989; *Obra Poética* (3 vols.), Lisboa, Caminho, 1990-1991; *Singraduras* – Poema VI de “As Ilhas” incluído em *Navegações* (com seis gravuras de David de Almeida), Lisboa, Galeria 111, 1991; “O carrasco”, *As Escadas não Têm Degraus*, n.º 5, Lisboa, Cotovia, 1991; *Musa*, Lisboa, Caminho, 1994; *Sígno [escolha de poemas]*, Lisboa, Presença, 1994; *O Búzio de Cós e Outros Poemas*, Lisboa, Caminho, 1997; *Era Uma Vez Uma Praia Atlântica*, Lisboa, Expo 98, 1997; *O Colar* [teatro], Lisboa, Caminho, 2001; *Mar* (antologia organizada por Maria Andressen de Sousa Tavares), Lisboa, Caminho, 2001; *Orpheu e Eurídice* (com ilustrações de Graça Morais), Lisboa, Galeria 111, 2001; “Leitura no comboio” e “O cego” (com ilustrações de Tiago Manuel), *Colóquio/Letras*, n.º 159-160, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, janeiro-junho, 2002; *O Anjo de Timor* (com ilustrações de Graça Morais), Marco de Canaveses, Cenacela, Associação Teatro e Cultura, 2003; *Obra Poética* (num único vol.), Lisboa, Caminho, 2010. Organização de antologias: *Poesia Sempre I* (em colaboração com Alberto de Lacerda), Lisboa, Sampaedro, s.a. [1964]; *Poesia Sempre II*, Lisboa, Sampaedro, s.a. [1964]; *Primeiro Livro de Poesia* (com ilustrações de Júlio Resende), Lisboa, Caminho, 1991. Ensaios: “A poesia de Cecília Meireles”, *Cidade Nova – Revista de Cultura*, IV Série, n.º 6, 1956; “Poesia e realidade”, *Colóquio – Revista de Artes e Letras*, n.º 8, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1960; “Caminhos da Divina Comédia”, *Diário de Lisboa*, 13/05/1965 e 01/07/1965; *O Nu na Antiguidade Clássica*, Lisboa, Estúdios Cor, 1975. Traduções: Émile Mireaux, *A Vida Quotidiana no Tempo de Homero*, Lisboa, Livros do Brasil, s.a. [1957]; Paul Claudel, *A Anunciação a Maria*, Lisboa, Aster, s.a. [1960]; Dante, *O Purgatório*, Lisboa, Minotauro, 1962; William Shakespeare, *Hamlet*, Porto, Lello, 1987; *Quatre Poètes Portugais – Camões, Césario Verde, Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa*, Paris, PUF/Fundação Calouste Gulbenkian, 1970; Leif Kristiansson, *Ser Feliz*, Lisboa, Presença, 1973; Leif Kristiansson, *Um Amigo*, Lisboa, Presença, 1973; William Shakespeare, *Muito Barulho por Nada* – inédito; Eurípedes, *Medeia* – inédito. Prémios: Grande Prémio de Poesia da Sociedade Portuguesa de Escritores, 1964 (*Livro Sexto*); Prémio Teixeira de Pascoaes, 1977 (*O Nome das Coisas*); Prémio da Crítica, da Associação Internacional de Críticos Literários, 1983 (pelo conjunto da obra); Prémio D. Dinis, da Fundação da Casa de Mateus, 1989 (*Ilhas*); Grande Prémio Calouste Gulbenkian de Literatura para Crianças, 1992 (pelo conjunto da obra); Prémio 50 Anos de Vida Literária, da Associação Portuguesa de Escritores, 1994; Prémio Petrárca, da Associação de Editores Italianos; homenageada do Carrefour des Littératures, na IV Primavera Portuguesa de Bordéus e da Aquitânia, 1996; Prémio da Fundação Luís Miguel Nava, 1998 (pelo livro *O Búzio de Cós e Outros Poemas*); Prémio Camões, 1999 (pelo conjunto da obra); Prémio Rosalía de Castro, do Pen Club Galego, 2000; Prémio Max Jacob Étranger, 2001; Prémio Rainha Sofia de Poesia Iberoamericana, 2003.

Bib.: AA.VV., "Dossiê Sophia de Mello Breyner Andresen (SMBA)", *Letras e Letras*, Porto, n.º 47, 1991, pp. 7-14; AA.VV., *SMBA. Prix Camões 1999. Lumière et nudité des mots*, Lisboa, Instituto Camões, 2000; AA.VV., *A Sophia. Homenagem a SMBA*, Lisboa, Caminho, 2007; AA.VV., *Colóquio/Letras* n.º 176, janeiro, 2011; AA.VV., Comunicações apresentadas no *Colóquio Internacional Sophia de Mello Breyner Andresen*, realizado na Fundação Calouste Gulbenkian a 27 e 28 de janeiro de 2011: <http://www.coloquiointernacionalsophiademellobreynerandresen.com/comunicacoes.html> [acesso em 13 de julho de 2012]; Anna Klobucka, "Sophia 'escreve' Pessoa" *Colóquio/Letras*, Ensaio, n.º 140/141, abril, 1996, pp. 157-176; António Manuel Santos Cunha, *SMBA: Mitos Gregos e Encontro com o Real*, Lisboa, IN-CM, 2004; António Ramos Rosa, "O conceito de criação na poesia moderna", *Colóquio/Letras*, Ensaio, n.º 56, julho, 1980, pp. 5-11; Carlos Ceia, *O Estranho Caminho de Delfos. Uma leitura da poesia de S. M. B. A.*, Lisboa, Vega, 2003; *Idem, Iniciação aos Mistérios da Poesia de S. M. B. A.*, Lisboa, Vega, 1996; Clara Rocha, "SMBA: poesia e magia", *O Cachimbo de António Nobre e Outros Ensaios*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2003; *Idem*, "Nos 50 anos de vida literária de Sophia. SMBA: poesia e magia", *Colóquio/Letras*, n.º 132/133, abril, 1994, pp. 165-182; Eduardo Lourenço, "Para um retrato de Sophia", *Antologia* (5.ª ed.), Porto, Figueirinhas, 1985; Eduardo Prado Coelho, "O real, a aliança e o excesso na poesia de S.M.B.A.", *A Palavra sobre a Palavra*, Porto, 1972; *Idem*, "Sophia, a lírica e a lógica", *Colóquio/Letras* n.º 57, setembro, 1980, pp. 20-35; Estela Lamas, *SMBA. Da escrita ao texto*, Lisboa, Caminho, 1998; Fernando Guimarães, "Imaginação e intelectualização: Ruy Cinatti, Sophia Andresen, Eugénio de Andrade e Jorge de Sena", *Linguagem e Ideologia*, Porto, Lello, 1996, pp. 147-156; Fernando J. B. Martinho, "Uma leitura da poesia de SMBA", *Rassegna Iberística*, n.º 49, abril-setembro, 1994; Fernando P. do Amaral, "Sophie e Eugénio de Andrade", *Discurso e Imagens da Melancolia na Poesia Portuguesa do Século XX*, Dissertação de Doutoramento, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1997; Fiama Hasse Pais Brandão, "O triplo nome Sophia", *A Phala - Um Século de Poesia*, Lisboa, 1988; Francisco Sousa Tavares, "A poesia de SMBA", posfácio a *Mar. Antologia* (com seleção e organização de Maria Andresen de Sousa Tavares), Lisboa, Caminho, 2001, pp. 167-175; Helena Langrouva, "Mar – Poesia de SMBA, poética do espaço e da viagem", *Brotéria*, Lisboa, maio-junho-julho, 2002; Joaquim Manuel Magalhães, "SMBA", *Rima Pobre. Poesia portuguesa de agora*, Lisboa, Presença, 1999, pp. 41-78; Jorge de Sena, "Alguns poetas de 1958", *Estudos de Literatura Portuguesa II*, Lisboa, Edições 70, 1988; *Idem*, "SMBA", *Estudos de Literatura Portuguesa III*, Lisboa, Edições 70, 1988; José Augusto Mourão, "Semiótica do espaço: 'O anjo' de Sophia de Mello Breyner", *Colóquio/Letras*, n.º 74, julho, 1983, pp. 37-44; Luís Adriano Carlos, "A geração dos Cadernos de Poesia", Óscar Lopes e Fátima Marinho (dir.), *História da Literatura Portuguesa 7*, Lisboa, Alfa, 2002, pp. 235-268; Luís Ricardo Pereira, *S. M. B. A. Inscrição da Terra*, Lisboa, Instituto Piaget, 2003; Maria de Fátima Marinho, "Entre Deus e os deuses: para um estudo da ambiguidade na poesia de SMBA", *A Poesia Portuguesa nos Meados do Século XX – Ruptura e continuidade*, Lisboa, Caminho, 1989; Maria de Lourdes Belchior, "Itinerário poético de Sophia", *Colóquio/Letras. Ensaio*, n.º 89, janeiro, 1986, pp. 36-42; Maria João Quirino Borges, *Em torno do Conceito de "Poesia Pura": Cinatti, Sophia e Eugénio de Andrade (a poesia como investidura, iniciação e respiração)*, Lisboa, Dissertação de Doutoramento, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1996; Miguel Serras Pereira, "Sophia. O 'canon' da Poesia", *Ler*, n.º 30, primavera de 1995, Lisboa, Círculo de Leitores, pp. 61-63; *Idem*, "Três instantâneos de Sophia", *Poema em Branco*, Lisboa, Fim de Século, 1999, pp. 17-28; Silvina Rodrigues Lopes, *Poesia de SMBA*, apresentação crítica, seleção e sugestões para análise literária, Lisboa, 1989.

[A. L. V.]

Soroptimistas Internacional

v. Associações de Mulheres nas décadas de 70 e 80 do século XX

Stella Fiadeiro

v. **Maria Stella Bicker Correia Ribeiro Piteira Santos**

Stella Piteira Santos

v. **Maria Stella Bicker Correia Ribeiro Piteira Santos**

Susana Mendonça dos Santos

Irmã de Manuel dos Santos, operário comunista conhecido pelo "pequeno Dimitrov" (1914?-25/10/1947), condenado nos anos 1930 a 22 anos de prisão e fugido da Penitenciária de Coimbra em setembro de 1944, com a saúde muito debilitada, morrendo na clandestinidade. Costureira, exerceu no mesmo período atividade política e foi detida a 21 de novembro de 1936 pela Polícia de Vigilância e Defesa do Estado/Secção Política e Social, com Luísa Rodrigues* (1903-1960), esta última acusada "de fazer propaganda subversiva e haver a suspeita de ter distribuído panfletos clandestinos nas oficinas da fábrica onde trabalha" [Ficha Policial inserida no II vol. dos *Presos políticos no regime fascista*]. Tornou a ser presa a 8 de agosto de 1942, sendo julgada e libertada a 27 de outubro. O jornal *Avante!* da primeira quinzena de março de 1943, a propósito de novo julgamento de Manuel dos Santos, informava que para o pressionar a fazer declarações o regime fascista tinha condenado "a sua mãe «como jovem comunista» [...] a dois anos de prisão [...] e a sua irmã Susana no Tribunal Militar Especial a muitos meses de prisão" [*Avante!*, n.º 28], preparando-se para "sujeitá-lo a novo julgamento em Tribunal Militar Especial ao lado de sua irmã bastante doente" [ibidem]. O mesmo periódico clandestino denun-