



Feminæ

Dicionário Contemporâneo

João Esteves
Zília Osório de Castro
DIREÇÃO

Ilda Soares de Abreu
Maria Emília 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 Emília 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.ª 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 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 *autenticidade*. Trata-se de uma linguagem tanto mais efi-

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 releitura, 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 doçura e gravidade, diafaneidade 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, baixeiras, 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, tonto... [*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 pesado 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 pudeira, nas suas palavras, predispor-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 norteadas 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 coletânea *Grades* 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 irreduzível 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 histórico-literária 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 duma 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 Barrento 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 perspectiva 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.ipp.pt/SophiaMBreyner.html>]; 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. Começemos 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 narrativa 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 prospetivo, 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 percecionado 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 significativa 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 sem realismo: 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 esthétique*, 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 percetiva 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 aspetos suprasegmentais 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 rebelião – 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 espessamento 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-

ceiros 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 Ñu 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, impessoal até aos ossos" ["Em Hydra, evocando Fernando Pessoa", em *Dual*, inserto em *Obra Poética III*, p.144], tende a arrasar-se, a perder espessura, 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, anoitece-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-alta 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 reconhecê-la-á 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 prospetiva, 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 *Corral*, 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 compreende 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 incontestável, só a paciente sintonização com o universo, a adesão empática e apoteótica com o ambiente pode captar a vibração e os ritmos desta 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, aspetos 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 advêm 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 compreende, também e talvez antes de tudo, uma estética do orgânico, justamente naquilo que o corpo humano tem, à imagem do sujeito lírico, de ductilidade plástica e de permeabilidade à encarnação 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 tátil. O nu representado por Sophia é liso (ou “deslizado”), 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 doçura 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 aspetos 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 duplicação é, aqui, a figura literalmente central: tal como as duas águias que assinalam um centro perdido, Apolo e Diónisos, caos e cosmos, lucidez e delfrio 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 eferescência 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 errância, 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 Díónisos. 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 insertos em *Obra Poética III*, pp. 74, 237, 337-338]. O mal e a morte têm muitas faces: desde a de Pythón (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 homónimo) [*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 Díónisos [“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 cadência, 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 lírio 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*, inserto 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 opostos 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 noutro *§*conto do mesmo volume. Mostrando algumas analogias com a história da peça *O Colar*, esse conto, “História da Gata Borracheira” (onde não faltam os bailes, o príncipe e um intrigan-

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 homónimo, 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 cerimonial 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 “Cânnone”, 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 crísticos 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 “Ítica” (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 ressuscitados”).

A latência e o tempo morto do simbólico enterramento detêm, em Sophia, frequentes alusões vegetais: a simbologia do poder engendradora da semente permite à planta renascer da morte. Assim, uma amiga morta: “Aquele que agora jaz / Como semente no chão / Ergue no vento seu riso / Transpõe a destruição” [“Maria Natália Teotónio Pereira”, em *Dual*, inserto em *Obra Poética III*, p. 165]. Da mesma forma o repete a infância comum evocada em “Carta a Ruben A.” [em *O Nome das Coisas*, *id.*, pp. 232-233], com todos os seus rododendros, dalias, camélias, frutos, roseiras, musgos, tílias, morangos, *muguets*, 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 esvaziamento, 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 filiforme com o atento fio de areia da ampulheta 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 toiro 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 fundamental 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 reedificação 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 “Regressarei” 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 “Pascoas” 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 doçura 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, exaltação 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 fundamentalmente unitário e sintético. Em primeiro lugar, identificá-mos, 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, génese 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 genesiaca. A força integradora de contrários é, na sua harmonia dramática, constitutivamente ambivalente e dialética. O seu desígnio totalizante e unitário – a famosa “monotonia” 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 ondeda 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 fição 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; *Signo (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 Andresen 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, Cenateca, 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, Sampedro, s.a. [1964]; *Poesia Sempre II*, Lisboa, Sampedro, s.a. [1964]; *Primeiro Livro de Poesia* (com ilustrações de Júlio Resende), Lisboa, Caminho, 1991. Ensaaios: “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, Cesário 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 de Poesia Inasset/Inapa, 1990 (*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 Petrarca, 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 Rosália 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.coloquiointernacionaisophiademellobreynerandresen.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 Iberistica*, n.º 49, abril-setembro, 1994; Fernando P. do Amaral, "Sophia 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, "Iti-

nerário 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 investida, 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-