

O esplendor do mundo na poesia de Sophia Andresen A recorrência e o valor simbólico da luz e da cor

Amélia Maria Correia
Universidade de Coimbra
ameliacorreia@gmail.com

Data de recepção do artigo: 18-06-2011
Data de aceitação do artigo: 22-07-2011

Resumo

O presente estudo – incidindo na recorrência dos signos *luz* e *cor* e sua simbologia – pretende mostrar como os temas da Natureza e do Mundo Antigo, estreitamente associados, adquirem em Sophia uma modulação própria e concorrem para a definição de uma essência constitutiva da sua poesia, fundada numa permanente procura ontológica e ética que, desde a publicação dos versos ainda juvenis de *Poesia I* até aos poemas inclusos em *Ilhas*, se orienta para os espaços naturais ou para lugares (e figuras) de uma Grécia mítica.

Palavras-chave: Natureza, Mundo Antigo, temas, *luz* e *cor*.

Abstract

The current study – focused on the recurring signs of *light* and *colour* and its symbology – intends to explain how the themes of Nature and Ancient World, closely related, acquire in Sophia a modulation of its own and contribute to a definition of a constitutive essence of her poetry, founded on a continuous ontological and ethical search that, since the publishing of youth poems *Poesia I* until those included in *Ilhas*, directs itself towards natural spaces or places (and characters) of a mythic Greece.

Keywords: Nature, Ancient World, themes, *light* and *colour*.

1. Introdução

A leitura da Obra Poética de Sophia Andresen fez sobressair sucessivas notações de *luz* e de *cor* nos livros publicados de *Poesia I*, em 1944, a *Ilhas*, em 1989. Tomando por referência ambos os livros e tam-

bém *Livro Sexto*, publicado em 1962¹, é possível notar uma recorrência dos dois signos que não é destituída de significado numa escrita poética em que cada palavra surge exacta no verso preciso de um «falar claro falar limpo falar rente» (Andresen 1999: 339) que Sophia admira no poeta Cesário Verde². A mesma leitura permitiu observar como tais notações preferencialmente surgiam quer na representação dos espaços naturais, quer na descrição/evocação de lugares e figuras do Mundo Antigo – dois temas-chave em Sophia com acentuada representação numa tradição literária ocidental (e portuguesa, em particular).

Assim, num primeiro momento, referiremos a presença da Natureza e dos temas clássicos na produção de alguns dos nomes de maior destaque nas Letras nacionais sublinhando, ainda que de modo sumário, distintas formas de representação consoante os respectivos contextos de produção e recepção. Restringir-nos-emos, porém, ao domínio da poesia, fazendo incidir a nossa reflexão no período temporal que medeia entre o emergir de um Lirismo Trovadoresco (galaico-português) até às principais criações ilustrativas da Poesia Contemporânea. Num segundo momento, reportar-nos-emos à recorrência e ao valor simbólico dos signos *luz* e *cor* nos espaços naturais em Sophia, relevando o *verde* e o *vermelho* harmoniosamente conjugados dos jardins e a *cor branca* da casa de infância; a *radiância* de praias nuas destacando um *azul* intenso do mar; as florestas *verdes* onde o eu poético busca a *transparência* de águas *crystalinas* das fontes puras. Num terceiro momento, destacaremos a *claridade* de um Mundo (mediterrânico) Antigo, pondo em evidência lugares e figuras (reais e míticas) em cuja caracterização Sophia faz prevalecer – como nos jardins, na praia ou na floresta – a *luz* e a *cor*. Num quarto e último momento, sublinharemos a *página em branco* recorrentemente evocada por Sophia, intentando aferir as leituras ou interpretações simbólicas que suscita, inclusive pela sugestão de um cromatismo comum ao real exterior descrito e buscado por uma escrita poética que naquela se concretiza ou adquire caracteres visíveis. Como disse Sophia a 11 de Julho de 1964 aquando da entrega do Grande Prémio de Poesia atribuído a *Livro Sexto*:

¹ Publicados, respectivamente, em 1944, 1962 e 1989, os livros *Poesia I*, *Livro Sexto* e *Ilhas* distam entre si por um período temporal correspondente a aproximadamente duas décadas. A recorrência das notações de *luz* e de *cor* nos três livros releva a pertinência destes signos num projecto poético coerente e fundamentado numa linha filosófico-existencial que se desenha sem oscilações de relevo.

² As sugestões de *cor* e de *luz* (ou vocábulos de idêntico valor semântico) estão presentes em 34 poemas de um total de 51 que integra o livro *Poesia I*; em 27 poemas de um total de 47 que integra *Livro Sexto*; em 33 poemas dos 51 que fazem parte de *Ilhas*.

Sempre a poesia foi para mim uma perseguição do real. Um poema foi sempre um círculo traçado à roda duma coisa, um círculo onde o pássaro do real fica preso. E se a minha poesia, tendo partido do ar, do mar e da luz, evoluiu, evoluiu sempre dentro dessa busca atenta. (Andresen 1999: 7).

2. A natureza e a antiguidade clássica – do lirismo trovadoresco à poesia contemporânea

Logo os primeiros textos de uma tradição literária portuguesa integram referências à *Natureza*. Esta surge como cenário de composições caracterizadas pela simplicidade e pelo ruralismo, evocando amores de jovens donzelas que têm lugar em ambientes naturais, campestres ou marinhos. Referimo-nos às *cantigas de amigo* cuja tipologia comumente reconhecida – alvas, pastorelas, barcarolas ou bailias... – de imediato evoca essa presença, trazendo à lembrança criações como «Ai flores, ai flores do verde pino» de D. Dinis, «Ondas do mar de Vigo» de Martim Codax ou «Ói o'jeu ua pastor cantar» ou «Bailemos nós já todas três, ai amigas» de Airas Nunes. No conjunto de poesias do *Cancioneiro Geral*, ilustrativas da nossa produção no Período Palaciano, a Natureza é por diversas vezes convocada para acentuar estados de espírito do eu poético, quase sempre apaixonado, que ora vê naquela reflexo das suas mágoas ou por elas não desfruta das belezas da primeira. Assim sucede, por exemplo, nas composições «Partindo-se de Santarém» de Duarte de Brito ou «Em hum caminho» de Francisco de Sousa. A influência clássica já aflora neste período. O *Cancioneiro Geral* inclui já poesias que constituem tradução do latim, alusões a figuras da mitologia grega e romana, algumas poesias heróicas e elegíacas e textos fazendo a apologia do ideal da *aurea mediocritas* de Horácio. Será, porém, com o advento do Renascimento que esta influência clássica conhecerá presença mais acentuada entre nós, em poetas como Francisco Sá de Miranda, António Ferreira, Diogo Bernardes e Luís de Camões. Ainda, em alguns casos, ilustrativa de uma estética medieval, as suas criações exemplificam o *estilo* ou a *medida nova*, quer no tratamento de temas tipicamente renascentistas como o da mudança, o do amor petrarquista ou de reflexão filosófica (designadamente de base neoplatonista) quer na adopção de novas formas poéticas (fixas) como o soneto, a canção, a écloga, a elegia, a epístola ou a ode. Dando resposta a um anseio literário da época, Camões escreverá a epopeia do Povo Português tendo por modelo as epopeias da Antiguidade Clássica. As referências às figuras da mitologia grega e latina tornam-se recorrentes nos textos deste período. N' *Os Lusíadas*, por exemplo, os deuses

intervenientes na acção servem uma ideologia tipicamente renascentista – a do enaltecimento do Homem cujas capacidades o levam à superação de todos os limites.

A Natureza continuará também a marcar presença, ora acentuando uma feição bucólica (com particular representação em Bernardim Ribeiro) ora instituindo-se como exemplo do *locus amoenus* da preferência dos clássicos. Embora herdeira de uma tradição literária anterior, a Natureza surge na lírica camoniana como confidente ou participante dos estados de alma do eu em textos como «Aquela triste e leda madrugada», «Alegres campos, verdes arvoredos» ou «A fermosura desta fresca serra». Surgindo por uma saturação dos valores estéticos do Renascimento, o Barroco continua a ilustrar nos seus textos poéticos temas e formas de períodos anteriores como o petrarquismo, a mudança ou o desengano da vida. As figuras da mitologia greco-latina e a Natureza ainda têm lugar em composições que obedecem, no entanto, a artificiosos processos de construção formal. A título de exemplo, referimos os textos «Esse baixel nas praias derrotado» que «foi nas ondas Narciso presumido» de Francisco de Vasconcelos ou «Mais dura, mais cruel, mais rigorosa (...)» de Jerónimo Baía. Em alguns casos, como D. Próspero dos Mártires em «Pegueiro do Parnaso» e «Saudades de Apolo», os lugares e figuras da Antiguidade Clássica são convocados como contraponto dos excessos de construção do *cultismo* e do *conceptismo*. Nos inícios do século XVII a Natureza adquire de novo relevo na poesia de Francisco de Rodrigues Lobo, embora descrita sob a forma de um bucolismo herdeiro de uma tradição literária anterior. Por imposições de escola e como reacção aos excessos do Barroco, voltarão os Antigos a marcar presença nas Letras portuguesas, instituídos como modelos a imitar pelos poetas de um período justificadamente apelidado de neoclássico. Reunindo-se em Arcádias, António Dinis da Cruz e Silva e Correia Garção, entre outros, chegarão mesmo a adoptar como pseudónimo literário nomes de pastores da Grécia antiga – símbolo de um desejo de retorno ao seu viver simples. Na obra do último, além dos temas de inspiração horaciana, ganham relevo as figuras de nítida inspiração classicista: Marílias, Lídias ou Tirceias. Na obra de alguns Arcades dissidentes, de que Bocage é exemplo, a Natureza aparecerá como um dos principais motivos temáticos a demarcar a evolução de um estilo alicerçado em referências clássicas para uma nova sensibilidade estética que haveria de chamar-se *pré-romântica*. Referimo-nos às descrições típicas do *locus amoenus* povoado de seres da mitologia pagã – visível em poemas como «Olha, Marília, as flautas

dos pastores» ou «Se é doce, no recente, ameno estio» – cedendo lugar a outras evocativas de uma natureza tumultuosa e escura mais conforme a estados de espírito de exacerbado sofrimento e/ou desespero que haveria de tomar, por antinomia ao primeiro, o nome de *locus horrendus* – evidenciado em poemas como «Ó retrato da Morte! Ó Noite amiga(...)». O mesmo tópico ou motivo haveria de sobressair, já em pleno Romantismo, por exemplo, num poema de Alexandre Herculano que evoca uma tempestade presenciada pelo próprio: «Sibila o vento: os torreões de nuvens /pesam nos densos ares (...)».

Recuperando uma tradição literária vinda do Lirismo Trovadoresco, da Poesia do *Cancioneiro Geral* e também de Camões, a Natureza volta a figurar como cenário e cúmplice testemunha do idílio dos amantes apaixonados na obra de Almeida Garrett. No poema «Estes Sítios» permitirá a antítese com os lugares citadinos que viria, porém, a revelar-se mais evidente na obra de um poeta de finais de oitocentos – Cesário Verde. Instituído-se como um dos temas-chave dos seus versos, o binómio cidade-campo poria a tónica não numa Natureza idílica ou bucólica, anteriormente cantada pela estilística tradicional, mas antes num espaço associado ao labor, à actividade útil e à vida saudável. Se a Idade Média é época de predilecção dos Românticos que a convocam nos seus textos porque, sendo mais “nebulosa”, mais propícia se mostrava ao desenvolvimento de temas fantasistas originados pela imaginação algo exacerbada e sem limites dos principais criadores deste período, a Antiguidade Clássica não deixará de marcar presença na produção literária oitocentista em Portugal. Veja-se, por exemplo, a fase arcádica de Garrett plena de referências clássicas ou, já pertencente a uma segunda geração romântica, a poesia de António Feliciano de Castilho que inclui descrições de uma Natureza idealizada a partir das leituras de Virgílio, Ovídio ou Camões. Permanecerá no período de vigência entre nós da escola simbolista, designadamente na obra de Eugénio de Castro cujos textos de uma fase clássica da sua obra – *Camaféus Romanos* – evocam figuras da Antiguidade como Nero, Ovídio, Lucano ou Tíbulo.

No Primeiro Modernismo, a Natureza surgirá como artifício poético inteligentemente criado por Pessoa na obra de um dos principais heterónimos – Ricardo Reis – que reabilitará um pensamento ou uma filosofia de base epicurista e estoica como fundamento de uma *arte de viver* de um eu angustiado com as ameaças do *Fatum* inexorável. O ideal horaciano do *carpe diem* é recorrentemente convocado nos versos de Reis. Também a forma comum dos seus textos – a ode – denota

influência clássica e, em particular, do poeta latino. Outro heterônimo – Alberto Caeiro – lê até lhe *arderem os olhos o livro de Cesário Verde* mas a Natureza (bem diferente do espaço real(ista) dos campos de Linda-a-Pastora) é aqui cenário propositadamente criado para situar um eu poético que se diz *guardador de rebanhos* e pretende uma similar visão simples e ingênua da existência. A Fernando Pessoa e à generalidade dos poetas deste período se associará também – pelo nome da revista fundadora do movimento – um dos mitos que estará presente em mais do que um poeta da nossa Literatura Contemporânea – o de Orfeu. Ilustrando um período da nossa história literária que comumente se considera sob a influência de um Neogarretismo, a Natureza continuará presente na obra de Florbela Espanca – particularmente a paisagem alentejana – que com ela se confunde dando mostras de um panteísmo pampsiquista (que fora também já visível na obra de Antero de Quental em finais do século XIX) ou de António Correia de Oliveira que identifica Deus com a Natureza e nela concebe a metempsicose do corpo e da alma do homem, concebendo-a igualmente como expressão da Beleza e da Bondade. Seria motivo ou tema presente também na produção poética de todo o século XX.

Da representatividade de ambos os temas na Obra Poética de Sophia pretendemos aferir nos pontos subsequentes do presente estudo, tomando sempre como referência os signos *luz* e *cor* que, como fizemos notar na Introdução, são recorrentes em inúmeros dos seus versos.

3. A recorrência e o simbolismo dos signos *luz* e *cor* na poesia de Sophia

3.1. O Brilho e as Cores (Puras) dos Cenários Naturais

A recorrência dos signos *luz* e *cor* em Sophia é visível na representação dos espaços naturais e do Mundo Antigo. Aos primeiros se associam as ideias de beleza e de serenidade em paisagens terrestres ou marinhas, de ambiência nocturna ou diurna, com particular relevo na casa, no jardim, na praia, no mar (atlântico ou mediterrânico), na floresta ou nas fontes. A *casa* e o *jardim*, frequentemente associados ao tempo da infância, são os espaços de privilegiada procura ontológica do eu; a *praia*, o *mar*, a *floresta* e as *fontes* constituem o universo de um (re)encontro ansiado, de comunhão ou aliança desejadas que marcará, como uma constante, a Obra Poética da autora. No Mundo Antigo – lugares, figuras (reais ou míticas)... – Sophia faz sobressair as ideias de claridade e transparência, buscando nessa civilização de outrora

(referência cultural e civilizacional do Ocidente) justamente os valores ou os fundamentos de uma moral, de uma ética que não encontra no *tempo dividido* do presente e deverão constituir os alicerces de um tempo novo que urge construir.

Sobre ambos – os espaços naturais e o Mundo Antigo – faremos incidir as reflexões que se seguem.

3.2. O(s) Jardim(ns) e a Casa

Espaço de recorrência privilegiada das notações de *luz* e de *cor*, o *jardim* transborda de radiância e beleza nos versos de Sophia. Assim sucede em «Jardim Perdido» de *Poesia Í* ou em «O Jardim» de *Dia do Mar*⁴. Espaço pleno de vida, nele adquirem destaque (num efeito de perfeita sugestão visual) as cores intensas e contrastivas do *verde* e do *vermelho*⁵. Resultante de interferências cromáticas do azul e do amarelo, o *verde* – justamente porque ou quando associado ao vermelho⁶ – reforça no poema de Sophia a imagem do *jardim* enquanto espaço primordial, edênico, de representação da natureza num estado ainda virginal, puro, de passível renascimento ou vivificação espiritual do Ser. O *verde* é também a cor de representação por excelência do Éden perdido de Adão e Eva. Por isso é cor marcante do *jardim*, lugar da «natureza restaurada no seu estado original» e «convite à restauração da natureza original do ser». Assim entendemos o *jardim* de Sophia, símbolo «do Paraíso terrestre» mas também «do Paraíso celeste de que é a representação» (Chevalier e Gheerbrant 1994: 382), como sugerem os versos finais do primeiro poema supracitado, retomando a ideia do verso que o inicia «Jardim em flor, jardim de impossessão»:

Mas cada gesto em ti se quebrou, denso
Dum gesto mais profundo em si contido,

³ «A verdura das árvores ardia, /O vermelho das rosas transbordava (...)A luz trazia em si a agitação /De paraísos, deuses e de infernos, /E os instantes em ti eram eternos /De possibilidade e de suspensão.» (Andresen 1999: 47)

⁴ «O jardim está brilhante e florido (...) É Maio ácido e multicolor, /Devorado pelo próprio ardor, /Que nesta clara tarde de cristal /Avança pelos caminhos /Até os fantásticos desalinhos /Do meu bem e do meu mal.» (Andresen 1999: 85).

⁵ Juntamente com o azul, o verde e o vermelho são as cores de maior recorrência na representação dos espaços naturais em Sophia.

⁶ «O verde é a cor da água, como o vermelho é a cor do fogo, e é por isso que o homem sempre sentiu, instintivamente, que as relações entre estas duas cores eram análogas às da sua essência e da sua existência.» (Chevalier e Gheerbrant 1994: 682).

Pois trazias em ti sempre suspenso
 Outro jardim possível e perdido.
 (Andresen, 1994: 47)

O *vermelho* das rosas, «símbolo fundamental do princípio de vida» (Chevalier e Gheerbrant 1994: 686) reforça a associação do jardim ao Éden perdido⁷. A *luz* que o caracteriza surge como uma espécie de *anima*, imbuindo a natureza de um certo espírito secreto ou mistério evocador de outros mundos e seres – «a agitação /De paraísos, deuses e de infernos» (Andresen 1999: 47). Mas o jardim em Sophia institui-se, sobretudo, como «espaço originário da busca ontológica» (Pereira 2005: 338) do eu poético, de (re)encontro e comunhão com a autenticidade e a pureza de um mundo inicial. Por isso afirma «Em Todos os Jardins» de *Poesia I*: «hei-de florir, / Em todos beberei a lua cheia» (Andresen 1999: 58), reiterando a concepção do jardim como um lugar inicial, de esperança para o eu poético porquanto lhe propicia, não somente a fusão, a aliança desejadas com o natural mas igualmente o saciar de uma sede genesíaca.

A *casa* surge destacada logo num dos textos do livro de poesias juvenis de Sophia – «Casa Branca». Três tipos distintos surgem evocados no poema – o passado, o presente e o futuro. A *casa* pertence unicamente ao passado e ao futuro. Não por acaso, encontra-se ausente (ou dela se encontra distanciado o eu poético) num tempo presente, pejorativamente descrito por vocábulos de acentuada conotação negativa: «incerto/Calor», «tumultos», «deserto», «fantasmas», «murmúrios» (Andresen 1999: 31). Por oposição a este tempo de indefinição e incerteza, encontram-se os tempos passado e futuro euforicamente descritos⁸. O passado, na primeira estrofe, integra uma vivência num cenário natural sugerido pelas referências ao «mar enorme», ao «jardim de areia» ou às «flores marinhas»; o futuro é antevisto pelo eu como um tempo de renascimento («Em ti renascerei»), de «redenção». Em ambos os tempos, sublinha «o milagre das coisas que eram minhas» (Andresen 1999: 31), sendo de realçar o termo «milagre» de notória aceção valorativa. A euforia associada ao passado e ao futuro (*vs* a disforia do presente) decorre, respectivamente, da

⁷ Veja-se o título do poema.

⁸ Utilizamos o termo *eufóricamente* apenas como contraponto ou oposição à *disforia* que marca a descrição do tempo presente na segunda estrofe do poema. Não na aceção de entusiasmo ou qualquer manifestação de emotividade excessiva que consideramos ausente da poesia de Sophia.

vivência e do regresso anunciado do eu poético a um espaço – a *casa*. E essa casa que, no contexto do poema, podemos ler como o lugar de (re)encontro do eu consigo mesmo num espaço com o qual se considera em harmonia (*num mundo meu*), é justamente *branca*. Embora associada a outros elementos ou motivos temáticos de importante simbolismo na Obra Poética de Sophia – como o jardim ou o mar – é a *cor branca* que sobressai na imagem que o eu (e também o leitor) retém da *casa*. Se a *casa* pode entender-se como «o ser interior» e as suas divisões «os diversos estados de alma» e/ou também constituir um «símbolo feminino, no sentido de refúgio, de mãe, de protecção, de seio maternal» (Chevalier e Gheerbrant 1994: 166), o que cremos verificar-se no poema de Sophia é algo que simultaneamente se aproxima e afasta de semelhante interpretação simbólica. O interior da *casa* não é sequer referido. O que se destaca são os elementos do exterior que a rodeia – o que nos parece natural porque concebemos a *casa* em Sophia essencialmente como um lugar aberto ao mundo, ao que está de fora. A ideia de protecção ou refúgio que lhe poderá estar associada tem a ver com o contraste que esse real exterior à *casa* – «o teu jardim de areia e flores marinhas» e «o teu silêncio intacto» – estabelece com a disforia do tempo presente. A *cor branca* põe em relevo a ideia de um mundo puro, limpo, sem quaisquer matizes de indefinição, sem mácula que o eu poético logrará alcançar no momento do regresso à «casa branca em frente ao mar enorme» (Andresen 1999: 31).⁹ Também o seu «silêncio intacto» nos aparece, num tempo futuro, como promissor do resgate de um mundo de outrora pertencente ao eu que a casa branca guardou em si para que justamente, «Passados os tumultos e o deserto /Beijados os fantasmas, percorridos /Os murmúrios da terra indefinida», pudesse um dia por aquele ser reencontrado (Andresen 1999: 31).

A *casa* concebida em Sophia enquanto espaço privilegiadamente voltado para o exterior reaparece no poema «O Jardim e a Casa» também de *Poesia I*. Nada mais se acrescenta sobre a *casa* a não ser esta

⁹ A este respeito – e porque cremos ajustar-se ao significado que o adjectivo *branca* adquire quando associado ao elemento *casa* – não resistimos a transcrever a definição que o pintor W. Kandinsky encontra para esta cor (ou não-cor): «O branco (...) é como que o símbolo de um mundo onde todas as cores (...) se desvaneceram... O branco actua sobre a nossa alma **como o silêncio absoluto**... Este silêncio não está morto, transborda de possibilidades vivas... É um nada cheio de alegria juvenil (...) um nada **anterior a qualquer nascimento, anterior a qualquer começo**.» (Chevalier e Gheerbrant 1994: 128). Assim entendemos a *cor branca* em Sophia e, muito em particular, neste poema. Transparece a ideia de um apaziguamento, contrastivo com o tumulto do presente e decorrente da distanciação do eu em relação à «casa branca».

associação ao jardim no qual (como na primeira) «escorreram» «as noites e os poentes» que ainda «continuam» guardados no eu. Como no poema anterior, o passado permanece inalterado, à espera de ser reencontrado¹⁰. Assim permanecerá até estar concluído o percurso (existencial) do eu que afirma: «Caminho para a única unidade». Já não é aqui referida a cor branca da casa. É, porém, associada à ideia de *luz*: primeiro, por uma sugestão de quase simbiose ou integração plena no véu diáfano da noite ou da luminosidade ténue mas de rara beleza do sol poente; depois, pela afirmação de claridade que o eu reconhece em si e que legitimamente podemos entender como metáfora do que ainda em si perdura de um passado associado à *casa* e ao *jardim*: «Trago o terror e trago a claridade» (Andresen 1999: 46).

3.3. A Praia (e o Mar)

Se no jardim Sophia busca as origens e o lugar prometido ao Ser num mundo inicial, a *praia* é o lugar eleito para a satisfação do desejo de realização adunatória que perpassa toda a Obra Poética. A *praia* é descrita, quase sem excepção, como um cenário resplandecente de *luz* e de *cor*. Assim sucede nos versos de «Meio-Dia» e de «Paisagem» do Livro *Poesia I* ou do poema «O Hospital e a Praia» de *Livro Sexto*.

A *luz* que irradia da *praia* em Sophia cremos que está intimamente ligada à imagem/sugestão de um espaço natural de transparência, pureza e verdade – valores por que o eu poético anseia na (re)construção (recuperação) de um mundo novo e que, não por acaso, situa numa manhã quando metaforicamente o evoca no poema «Descobrimto» de *Ilhas*, lembrando navegações de outrora. O seu último verso é constituído por um único vocábulo: «Manhã». Sublinhamos este aspecto porque a manhã tem um simbolismo muito próprio e assume em Sophia uma conotação marcadamente valorativa. É o começo de um novo dia e a sua *luz* é clara, límpida, cristalina, prenúncio de um (novo) começo em que tudo é ainda puro, todas as realizações são possíveis. A manhã nos seus versos é expectante, pura e promissora... Mas os versos transcritos de «Meio-Dia» evocam outra *luz* mais intensa, que quase subjuga «como um castigo» – é o esplendor máximo do Sol ao meio-dia que tudo abrange, «enorme, aberto» e que tudo revela: «Não há fantasmas nem almas» (Andresen 1999: 19). Porque a *luz* dos espaços naturais (e particularmente da *praia*) em

¹⁰ «Não se perdeu nenhuma coisa em mim. (...) Continuam as vozes diferentes /Que intactas no meu ser estão suspensas.» (Andresen 1999: 46).

Sophia é revelação – contrastante com o «branco» «desolado e sujo» do hospital, símbolo de outros espaços construídos pelo homem de reiterada negatividade nos seus versos, onde «o branco é a cor que fica onde não há cor /E onde a luz é cinza» em «O Hospital e a Praia» – e possibilita nos primeiros «a evidência do lugar sagrado» (Andresen 1999: 319).

A última estrofe de um poema de *Ilhas* com o título «O Sol o Muro o Mar» mostra o relevo que um novo elemento adquire na representação da *praia*: o *mar*. Espelhando o céu, o *mar* traz para a representação dos espaços naturais em Sophia a recorrência de outra cor que irá associar-se ao verde e ao vermelho dos jardins – o *azul*. Sendo a mais fria das cores, distancia-se da tonalidade quente do *vermelho* e diferencia-se do *verde*, cor predominantemente terrena de íntima ligação ao natural, por uma conotação de transcendência, de associação ao divino, ao sobrenatural. «No seu valor absoluto [o azul] é a mais pura» das cores (Chevalier e Gheerbrant 1999: 105), «acalma e tranquiliza» tendo assim lugar numa poesia de busca serena da unidade do Ser. É de sublinhar nestes versos o modo como a *luz* justamente se «azula» para revelar o «lugar sagrado» num universo marinho a propósito do qual se fazem sobressair «as lâmpadas das águas», se diz que «cintila coberto /de escamas e brilhos como na infância» ou se faz notar «o seu radioso sorrir» (Andresen 1999: 319). Em «As Grutas» de *Livro Sexto*, as sucessivas notações de *luz* e de *cor* – «águas verdes em sua transparência», «o silêncio azul», «rascasso vermelho», «limpa, a luz recorta promontórios e rochedos», «tão clara a transparência», «redondo e doirado o quarto de areia e pedra», «rola branca do mar» (Andresen 1999: 107), justificam a frase que o inicia – «O esplendor do mundo poisava solene sobre o mar.» – e concorrem para a sugestão de um lugar quase mágico visitado pelo eu poético que nele concebe o milagre da criação do mundo:

Eis o mar e a luz vistos por dentro. Terror de penetração na habitação secreta da beleza, terror de ver o que nem em sonhos eu ousara ver, terror de olhar de frente as imagens mais interiores a mim do que o meu próprio pensamento. Deslizam os meus ombros cercados de água e plantas roxas. Atravesso gargantas de pedra e a arquitectura do labirinto paira roída sobre o verde. Colunas de sombra e luz suportam céu e terra. (...) Arcos e rosáceas suportam e desenham a claridade dos espaços matutinos. Os palácios do rei do mar escorrem luz e água. Esta manhã é igual ao princípio do mundo e aqui eu venho ver o que jamais se viu. (Andresen 1999: 108). Veja-se como a(s) gruta(s) acolhe(m) no

seu interior o eu poético e a água (quase nos sugerindo um ventre materno) é o elemento primordial de um espaço que deslumbra e emociona um eu agradecido, entendendo aí a sua presença como uma dádiva:

E eis que entro na gruta mais interior e mais cavada. Sombrias e azuis são águas e paredes. Eu queria pisar com uma rosa sobre o mar o meu amor neste silêncio. Queria que o contivesse para sempre o círculo de espanto e de medusas. Aqui um líquido sol fosforescente e verde irrompe aos abismos e surge em suas portas.

Mas já no mar exterior a luz rodeia a Balança. A linha das águas é lisa e limpa como um vidro. O azul recorta os promontórios aureolados de glória matinal. Tudo está vestido de solenidade e de nudez. Ali eu queria chorar de gratidão com a cara encostada contra as paredes. (Andresen 1999: 108).

A gratidão do eu justifica-se pelo encontro com a serenidade, a beleza, a perfeição e a transparência ansiadas num *tempo dividido* – valores buscados no real e revelados no *mar*. A *luz* e a *cor* concorrem para a demarcação de uma conotação marcadamente valorativa deste espaço ou elemento natural em Sophia. Ao *mar* se associa o simbolismo próprio da água: o de purificação e princípio da vida.

3.4. As Florestas (Verdes) e as Fontes

Igualmente portadoras de um simbolismo vivificante, têm representação em Sophia as *florestas* e as *fontes* e, quase sem exceção, incluem (como os jardins, a praia ou o mar...) nas descrições ou evocações associadas notações recorrentes de *luz* e de *cor*. Se as últimas de imediato convocam imagens de limpidez e transparência de águas cristalinas, brotando sempre novas de nascentes que um simbolismo tradicional permite associar à «origem da vida e, de uma forma mais geral,» a «toda a origem (...) da graça, da felicidade», as primeiras de novo fazem sobressair (como nos jardins de um tempo de beleza e de esplendor iniciais) a cor *verde* e toda a ordem de sugestões ou representações figurativas a que se associa. Sendo a cor por excelência do reino vegetal, «das suas águas regeneradoras e lustrais», o *verde* é também símbolo do «despertar das águas primordiais», do «despertar da vida» (Chevalier e Gheerbrant 1994: 335 e 682). A poesia de Sophia recuperará, como veremos, um e outro simbolismo descritos.

A primeira referência às *florestas verdes* surge nos versos finais de um poema do seu primeiro livro, marcando o contraponto com um

espaço permanentemente evocado por Sophia como disfórico no seu percurso poético e logo identificado no título – «Cidade»:

Saber que tomas em ti [cidade] a minha vida
 E que arrastas pela sombra das paredes
 A minha alma que fora prometida
 Às ondas brancas e às florestas verdes.
 (Andresen 1999: 27)¹¹.

A mesma ideia é retomada num posterior poema de *Mar Novo* – «Este é o Tempo». Aqui, a disforia que marca o tempo das vivências presentes do eu poético é sugerida por cambiantes sombrias da *luz* e da *cor*, ambas sem o brilho e/ou a intensidade que as caracteriza nos espaços naturais. Destituídas, portanto, das características ou propriedades que as definem na sua essência: «obscuro», «o ar azul se tornou grades», «a luz do sol se tornou impura», «a noite/Densa» (Andresen 1999: 68). Mas as *florestas verdes* – como o jardim, a praia, o mar... – importam a Sophia (sobretudo) como possibilidade de aliança, de um reencontro que se concebe como:

Promessa
 És tu a Primavera que eu esperava,
 A vida multiplicada e brilhante,
 Em que é pleno e perfeito cada instante.
 (Andresen 1999: 93)

A Natureza descrita como um lugar primordial, de génese, «o horizonte de realização adunatória» do eu poético de que fala Seabra Pereira (Pereira 2005: 338), surge no poema «Floresta» de *Dia do Mar*. Ainda em *Ilhas*, o seu último livro de poemas, Sophia voltará a evocar essa íntima fusão que nos revela a nós mesmos em simbiose perfeita com o natural, como nos versos de «No Mais Secreto»:

No mais secreto de Junho e de folhagens
 Ou interior de flor secretamente

¹¹ Será de interesse notar como, no último verso, Sophia destaca o *branco* e o *verde*, pondo de certo modo em relevo um simbolismo associado a uma junção específica destas duas cores e destacado por Jean Chevalier e Alain Gheerbrant no seu *Dicionário dos Símbolos*: «Benéfico, o verde reveste-se (...) de um valor mítico, que é o das **green pastures**, dos *paraísos verdes dos amores infantis*: verde como a juventude eterna prometida aos Eleitos. (...) Os místicos alemães (...) associam o verde ao branco para qualificar a Epifania e as virtudes crísticas, vindo a **justiça** do verde completar a **inocência** do branco.» (Chevalier e Gheerbrant 1994: 683). Também Sophia considera prometidas neste espaço a pureza e a forma justa, harmoniosa e equilibrada do Ser no mundo. Assim lemos a opção pelas cores *branca* e *verde* pretendendo condensar num só verso o objectivo da sua busca no real.

Rosto sob o choupo à luz das luas
 Rosto do meu rosto exactamente
 espelho quasi onde me vi de frente
 E deslizamos pelo rio como um barco
 (Andresen 1999: 309).

Veja-se como a *luz* sempre surge associada a estes espaços que o eu poético sugere imbuídos de magia, de um quase secretismo que nos impele a partilhar de um mesmo anseio, de uma mesma fé de um dia se atingir a plenitude e a inteireza do Ser.

Na água das *fontes* o eu poético procura a inteireza do Ser e a sua realização plena num universo de serenidade oposto «à agitação do mundo do irreal. A «luz» e o «amanhecer» fundem-se nessa «voz de promessa» que anuncia «a plenitude, o límpido esplendor» prometidos no poema «As Fontes» de *Poesia I*: «Um dia quebrarei todas as pontes (...) E calma subirei até às fontes.» (Andresen 1999: 60).

4. A *claridade* do mundo antigo

A *luz* associada ao Mundo Antigo concorre para a representação de um espaço de nítida conotação valorativa na Obra Poética de Sophia. Na descrição ou evocação de lugares e figuras de uma Grécia mítica, a *luz* torna-se sobretudo *claridade* – entendendo-se esta associada a um conjunto de valores que Sophia concebe nesse tempo/espaço de florescimento de uma civilização ocidental. *Claridade* é, afinal, a superioridade de um povo que soube instituir os valores da Verdade, da Beleza, do Equilíbrio, da Harmonia e da Justiça como modelares de um modo próprio de ser e de estar no mundo. Estes valores deverão ser retomados para a construção de um *tempo de unidade* e de *inteireza* que ponha fim às imperfeições do *tempo dividido*. A *ordem* deverá tomar o lugar do *caos*. A *luz* associada ao Mundo Antigo confere-lhe o estatuto de exemplo a ser seguido.

A admiração de Sophia pelo universo civilizacional e cultural da Grécia Antiga e a afirmação de retorno a uma existência do Homem regido pelos seus valores transparece muito visivelmente no poema «Ressurgiremos» de *Livro Sexto*. Transcrevemo-lo, por isso, na íntegra:

Ressurgiremos
 Ressurgiremos ainda sob os muros de Cnossos
 E em Delphos centro do mundo
 Ressurgiremos ainda na dura luz de Creta

Ressurgiremos ali onde as palavras
 São o nome das coisas
 E onde são claros vivos os contornos
 Na aguda luz de Creta

Ressurgiremos ali onde pedra estrela e tempo
 São o reino do homem
 Ressurgiremos para olhar a terra de frente
 Na luz limpa de Creta

Pois convém tornar claro o coração do homem
 E erguer a negra exactidão da cruz
 Na luz branca de Creta
 (Andresen 1999: 109)

Interessa-nos a expressão que finaliza a primeira estrofe – «na dura luz de Creta» – e se repetirá, em jeito de estribilho, em todas as estrofes do poema, ainda que com variantes nos adjectivos qualificadores de *luz*: «aguda», na segunda estrofe; «limpa», na terceira estrofe; «branca», na quarta estrofe. Esta repetição releva de imediato a *luz* e o significado que adquire neste contexto. A cor *branca* associada à luz no último verso do poema destaca-a relativamente às características atribuídas pelos adjectivos utilizados nos versos antecedentes, porquanto a sucessão dos mesmos não será arbitrária e antes indicadora de uma gradação intencional. Assim, interpretamos a luz de Creta como «dura» porque intensa; «aguda» por penetrar argutamente no homem obrigando-o a desnudar-se, a revelar-se sem máscaras ou artifícios; «limpa» por ser a luz da transparência, da verdade após um processo evolutivo do homem que a «dura» e «aguda» luz impuseram; «branca» porque é pura e sem mácula, como o homem que vive de acordo com os valores de uma civilização superior. Por isso, «ali», em Creta, «são claros e vivos os contornos» e este será o espaço a que se tem de regressar para «tornar claro o coração do homem». Se em Delphos existiram oráculos que prediziam o futuro, a sua referência tem lugar justificado num poema que anuncia, por sua vez, o advento de um tempo outro. «Ressurgiremos» – palavra cinco vezes repetida e destacada no título – põe a tónica num projecto colectivo e universal do homem que deverá resgatar no futuro a ordem e a harmonia do passado. E numa concepção valorativa ou de exaltação, por uma dimensão exemplar, do Mundo Antigo têm justamente relevo a *luz* e a cor *branca* que lhe é associada pelo eu poético.

O mesmo sucederá em «Crepúsculo dos Deuses» de um livro posterior – *Geografia* – embora de tonalidade mais disfórica porquanto, depois de celebrar o início do esplendor da civilização Grega no Mundo Antigo, o eu poético constata a degradação dos seus valores num tempo de «vazio», de separação «das coisas» e de «ausência». O esmorecer dessa civilização antiga é sugerida por um suavizar, um esbater da *luz* que perdeu o brilho, a intensidade. O tom assertivo (quase profético) de «Ressurgiremos» dá lugar à nostalgia em «Crepúsculo dos Deuses». A luz «aguda», «limpa» e «branca» do primeiro poema transforma-se em «crepúsculo» de um tempo de silêncio estéril no segundo. E justamente o contraste entre o fulgor dessa civilização do passado e a negatividade do presente é sugerido por transformações de *luz* e de *cor*: «Homero fez florir o roxo sobre o mar», «A palidez de Atena cintilou no dia», «claridade dos deuses», «grandes pátios brancos», «colunas de Sunion imanentes à luz» vs «se apagaram /Os antigos deuses sol interior das coisas» e «Febo já não tem cabana». Se o *branco* é a cor privilegiada por Sophia na representação do Mundo Antigo relevando sugestões de pureza, ausência de mácula ou imperfeição que lhe estão associadas, fazemos igualmente notar no poema a presença do *roxo*. Pelo simbolismo de que é imbuído, o *roxo* não só introduz uma nota de beleza (pela imagem cromática que suscita associada à singeleza e valor expressivo do «florir») como sugere um (re)nascimento equilibrado e justo, natural e harmonioso da civilização grega após o domínio dos Persas. Cor de temperança, oriundo de interferências cromáticas (em proporções iguais) do vermelho e do azul, o *roxo* é também símbolo, quanto a nós, de serenidade e de alguma magia ou secretismo. Apaziguador da intensidade do vermelho e contendo em si o celestial, o transcendente do azul, parece-nos que o *roxo* convoca no poema de Sophia o sublime ou o momento solene e quase mágico de um novo florescimento de uma civilização superior que conciliou o humano e o divino e encontrou o equilíbrio, a forma justa das coisas. A segunda estrofe do poema mostra-nos como os valores encontrados no Mundo Antigo são os mesmos que procura nos jardins, na praia ou nas florestas verdes:

Como golfinhos a alegria rápida
Rodeava os navios
O nosso corpo estava nu¹² porque encontrara

¹² Sublinhado nosso. Destacamos a ideia de nudez por sugerir a simplicidade, a naturalidade do Ser (aqui metaforicamente representado pelo corpo) despido de artifícios que o escondem na revelação da sua beleza e forma exacta. Em ambos – Mundo Antigo e

A sua medida exacta
 Inventámos: as colunas de Sunion imanentes à luz
 (Andresen 1999: 70).

Sophia procura no Mundo Antigo a ordem, a perfeição, a harmonia e o equilíbrio. É uma Grécia mítica que institui como paradigma dos valores que deverão presidir à (re)construção de um *tempo absoluto*, de um *tempo de unidade*. É essa Grécia que nos apresenta nos seus poemas, quer descrevendo ou evocando lugares quer mencionando figuras – reais ou míticas. A propósito de todos Sophia fará sobressair notações de *luz* e de *cor*.

5. A página em branco

Associado à casa de um tempo (inicial) da infância, ao muro caiado rente ao mar ou a uma luz revelação de um mundo (outro) possível em Creta, o *branco* que caracteriza a página onde terá lugar a escrita de Sophia é cor que potencia, cor expectante de algo por realizar ainda. Por isso ao branco se liga o desejo ou anseio do eu poético num poema de *Coral*:

Que poema...
 Que poema, de entre todos os poemas,
 Página em branco?
 Um gesto que se afaste e se desligue tanto
 Que atinja o golpe de sol nas janelas.

Nesta página só há angústia a destruir
 Um desejo de lisura e branco,
 Um arco que se curve – até que o pranto
 De todas as palavras me liberte.
 (Andresen 1999: 233)

O mesmo desejo é retomado e mais explicitamente enunciado num poema significativamente posterior de *O Nome das Coisas*¹³. Neste, depois de afirmar ser «possível construir o mundo justo (...) a forma justa /De uma cidade humana que fosse /Fiel à perfeição do universo», o eu anuncia o seu «ofício de poeta» potenciado pelo *branco* da página:

espaços naturais – Sophia tornará presentes a *luz* e a *cor* porque neles buscará os valores perdidos num *tempo dividido*.

¹³ Note-se que *Coral* em 1950 e *O Nome das Coisas* é publicado em 1977.

Por isso recomeço sem cessar a partir da página em branco
 E este é meu ofício de poeta para a reconstrução do mundo
 (Andresen, 1999: 238)

A «página em branco» dos versos de Sophia é, por conseguinte, promissora. É esperança para o eu poético, elemento de mediação ou aproximação a um espaço e a um tempo ansiados. Assim se justificam os versos de um poema do mesmo livro evocando um «antigo /Caderno de capa preta de oleado» em cujas páginas inicialmente brancas se pressupõe a redacção de uma escrita poética estreitamente ligada ao real:

De novo se ergue em minha frente a clara
 Parede cal do quarto matinal
 Virado para o mar e onde o poente
 Se afogueava denso e transparente
 E a sonâmbula noite se azulava

Ali o tempo vivido foi tão vivo
 Que sempre à própria morte sobrevive
 E cada dia julgo que regressa
 Seu esplendor de fruto e de promessa
 (Andresen 1999: 215).

Porque o branco da página é o mesmo que Sophia olha no mundo mediterrânico evocando um tempo antigo que descreve como um «Poema de geometria e de silêncio /Ângulos agudos e lisos /Entre duas linhas vive o branco.» (Sophia 1999: 235) em «Poema» de *Coral*. É também o mesmo das «paredes» de «Instante», no *Livro Sexto*, de novo associado ao «silêncio»:

Instante
 Deixai-me limpo
 O ar dos quartos

E liso
 O branco das paredes

Deixai-me com as coisas
 Fundadas no silêncio
 (Andresen 1999: 123)

6. Conclusão

A investigação a que inicialmente procedemos permitiu-nos aferir uma marcada presença da Natureza e dos temas clássicos numa tradição literária anterior a Sophia, detectando-se embora diferenças de simbolismo ou representação estética justificadas por contextos de produção e de recepção específicos ou por cenários históricos e culturais diversos. Tais temas, estreitamente associados, adquirem em Sophia uma modulação própria e concorrem para a definição de uma essência constitutiva da sua poesia fundada numa permanente procura ontológica e ética que – desde a publicação dos versos ainda juvenis de *Poesia I* até aos poemas inclusos em *Ilhas* – se orienta para os espaços naturais ou para lugares (e figuras) de uma Grécia mítica.

O presente estudo mostrou-nos também como a recorrência dos signos ou motivos da *luz* e da *cor* – associados a um e a outro espaços – se institui como importante factor de configuração semântica da Obra Poética de Sophia. Uma leitura atenta dos livros sucessivamente publicados de 1944 a 1989 conduziu-nos ao entendimento de ambos enquanto entidades semióticas de particular relevo numa poesia que amiúde os configura como símbolo privilegiado de *revelação* de cenários primordiais, que tornam possível a aliança com o mundo, ou de *promessa* de um tempo uno e indiviso. *Luz* e *cor* configuram-se em Sophia enquanto *símiles* dos valores buscados, quer nos espaços naturais quer no Mundo Antigo. Repetidas vezes uma simples notação de brilho ou a indicação do vermelho vivo das rosas, da cor verde da folhagem ou do azul intenso do mar são suficientes para convocar numa escrita poética (sóbria e subtilmente expressiva) como a de Sophia a beleza de cenários primiciais e os valores de verdade, autenticidade, transparência e pureza que lhes estão associados. Do mesmo modo, a luz branca que irradia de Creta, Delfos, Ítaca, Egina ou demais lugares referidos por Sophia basta para convocar essa *claridade* que com acerto o leitor (mesmo o menos atento) interpretará como sinónimo de revelação ou evidência de um paradigma civilizacional grego, eleito pela cultura ocidental como exemplo dos valores da ordem, da harmonia, do equilíbrio e da justiça. Também nas figuras da Grécia Antiga Sophia sublinharia a luz e a cor, seja em traços fisionómicos seja nos elementos constitutivos dos cenários em que surgem integrados e com estes harmoniosamente fundidos. Por isso Sophia as fará comungar das mesmas características e de igual simbolismo, nelas enfatizando a fusão ou consubstanciação com o natural (que também procura). O branco, fusão de todas as cores ou presença absoluta da luz, que fizemos notar em momento final do nosso trabalho, é não só caracterizador dos

espaços naturais e dos lugares ou figuras do Mundo Antigo sublinhando a beleza e a clarividência de uns e de outros – o esplendor do mundo, enfim – mas também da página que materializa em caracteres visíveis a escrita, a poesia que é, como nota Clara Rocha, «busca da revelação» (Rocha 1995: 287) ou, no dizer de Sophia, «perseguição do real» (Sophia 1999: 7).

Luz e *cor* só erradamente poderiam entender-se nos seus versos como mero recurso estético ou artifício poético destituído de significado no conjunto da Obra Poética. Veja-se como – numa poesia que é acima de tudo celebração e comunhão com o mundo por meio de uma escrita de tonalidade predominantemente eufórica – a negatividade dos espaços de um *tempo dividido* é recorrentemente sugerida pelos contrastes ou pares antinómicos *intensidade/esbatimento* ou *presença/ausência* da luz, *brilho/opacidade*, *cores vivas/tons sombrios*, *trevas/claridade*, como fizemos sumariamente notar nos poemas «Este é o tempo» e «O Hospital e a Praia» (Sophia 1999: 68 e 138), respectivamente de *Mar Novo* e *Livro Sexto*, podendo ser objecto de uma análise mais desenvolvida que não coube no âmbito do presente estudo.

Em Sophia, *luz* e *cor* consubstanciam-se, pois, numa escrita ou criação poética deixando perpassar em sucessivos livros o desejo de resposta à questão formulada nos versos do poema¹⁴:

Quem me roubou o tempo que era um
 quem me roubou o tempo que era meu
 o tempo todo inteiro que sorria
 onde o meu Eu foi mais limpo e verdadeiro
 e onde por si mesmo o poema se escrevia
Sophia de Mello Breyner Andresen

Bibliografia

- Andresen (1999): Sophia de Mello Breyner Andresen, *Obra Poética I, II e III*, Porto, Editorial Caminho.
- Ceccucci (2011): Piero Ceccucci, “Trazer o real para a luz: o olhar e o ouvido voltados para os seres”, *Revista Colóquio/Letras*, n.º 176, Fundação Calouste Gulbenkian, Janeiro/Março, pp.15-27.
- Ceia (1996): Carlos Ceia, *Iniciação aos mistérios da poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen*, Lisboa, Vega.

¹⁴ Poema datado de Setembro de 2001 (inédito).

- Ceia (2003): Carlos Ceia, *O Estranho Caminho de Delfos. Uma Leitura da Poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen*, Vila Nova de Famalicão, Vega.
- Chevalier e Gheerbrant (1994), Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário dos Símbolos – Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números*, Lisboa, Teorema.
- Cunha (2004): António Manuel dos Santos Cunha, *Sophia de Mello Breyner Andresen: mitos gregos e encontro com o real*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Eiras (2011): Pedro Eiras, “A face nocturna. Dos deuses em Sophia de Mello Breyner Andresen”, *Revista Colóquio/Letras*, n.º 176, Fundação Calouste Gulbenkian, Janeiro/Março, pp. 28-37.
- Ferreira (2008): José Ribeiro Ferreira, *Atenta Antena: a poesia de Sophia e o fascínio da Grécia*, Coimbra, Ed. do A..
- Malheiro (2008): Helena Malheiro, *O enigma de Sophia: da sombra à claridade*, Lisboa, Oficina do Livro.
- Marques (2008): Paulo Marques, *Sophia de Mello Breyner Andresen: princesa da ética e da estética*, Lisboa, Parceria A.M. Pereira.
- Pereira (2003): Luís Ricardo Martins de Carvalho Pereira, *Sophia de Mello Breyner Andresen: inscrição da terra*, Lisboa, Instituto Piaget.
- Pereira (2001): Maria Helena da Rocha Pereira, *A luz da Grécia*, Lisboa, Areal Editores.
- Pereira (1999): Maria Helena da Rocha Pereira, “Mito/Mitologia”, *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Lisboa/São Paulo, v. 3, pp. 830-834.
- Pereira (2005): José Seabra Pereira, “Sophia – Poética e Espiritualidade”, *Estudos*, n.º 4, Coimbra, Centro Académico de Democracia Cristã, pp. 337-339.
- Rocha (1995): Clara Rocha, “Andresen (Sophia de Mello Breyner)”, *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Lisboa/São Paulo, Editorial Verbo, v. 1, pp. 285-288.
- Rocha (1999): Clara Rocha, “Sophia de Mello Breyner Andresen: poesia e magia”, *Colóquio/Letras*, n.º 132-133, Abril/Setembro, pp. 166-182.
- Tavares (2011): Maria Andresen de Sousa Tavares, “Espírito e poesia de Sophia. Entre a sombra e «a luz mais que pura»”, *Revista Colóquio/Letras*, n.º 176, Janeiro/Março, pp. 95-113.

Trousseau (1988), Raymond Trousseau, *Temas e Mitos – questões de método*, Lisboa, Livros Horizonte.