VEREDAS 20 (Santiago de Compostela, 2013), pp. 55-72

Uma perspectiva bucólica da poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen

EMANUEL GUERREIRO

Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve (Portugal)

RESUMO:
Este estudo tem por objectivo uma leitura da poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen à luz do Bucolismo, procurando elementos distintivos da Pastoral em poemas escolhidos. Através de um percurso tripartido (em Tese, Antítese e Síntese), procurar-se-á ler uma visão da natureza, segu(i)ndo princípios da tradição bucólica, recorrendo a figuras da mitologia grega. Por oposição, apresentar-se-á a denúncia do espaço da cidade como negativo. Concluir-se-á com a referência a uma construção ideal(izada) de um espaço que recupera as características de perfeição, imagem de um passado ou tempo antigo que se pretende reviver.
O projecto andresiano é um compromisso de consciência do poeta com o seu tempo, assumindo uma atitude ética: a palavra poética como acto de transformação do mundo e o acto poético como lucidez, compreensão e independência. O regresso à Arcádia sonhada só é possível através da arte. Assim, a poética andresiana apresenta uma proposta, um projecto «[r]acional limpo e poético»: através da poesia, do seu canto, há uma nota didáctica intencional num discurso empenhado para um mundo diferente do real, um mundo novo em que a poesia seja o guia, a base, o lema da sua criação.

PALAVRAS-CHAVE: Bucolismo; Poesia; Arcádia; Natureza; Cidade; Ética.

ABSTRACT:
This paper aims to read Sophia de Mello Breyner Andresen's poetry, looking for distinctive Pastoral elements in chosen poems. Following a tripartite route (in Thesis, Antithesis and Synthesis), it will seek to read a vision of nature, according to principles of the bucolic tradition, using figures from the Greek mythology. In contrast, it will present a complaint of the city space as negative. It will conclude with a reference to an ideal construction, a space that recovers the characteristics of perfection, the image of a past time to be relived.
The *andresian* project is a commitment of the poet's conscious with his time, taking an ethical attitude: the poetic word as an act of transformation of the world and the poetic act as clarity, understanding and independence. The return to Arcadia is only possible through art. Thus, the andresian poetics presents a proposal, a draft '[r]ational clean and poetic': through poetry, there is a didactic intention, committed to a different world, a new world in which poetry is the guide, the base, the motto of its creation.

KEYWORDS: Bucolic; Poetry; Arcadia; Nature; City; Ethics.

Data de receção: 3/12/2012
Data de aceitação: 21/10/2013

Eu me perdi na sordidez do mundo
Eu me salvei na limpidez da terra

Eu me busquei no vento e me encontrei no mar
Sophia de Mello Breyner Andresen,
«Eu me perdi» (2010: 457)[1]

1.

O Bucolismo pode ser equacionado em três pontos: a relação do homem com o *espaço*, a relação do homem com o *tempo* e a relação do homem consigo e com os outros. Quanto ao espaço, a natureza é idealizada no *campo*, como um lugar regenerador, propício ao ócio e à reflexão, aliado à ideia de um *passado edénico*, a Idade do Ouro, manifestando-se o desejo de evasão de um presente infeliz e de uma crise de valores e o retorno a uma vida simples *(aurea mediocritas),* alternativa

1 Todas as citações seguirão esta edição, excepto quando indicado.

estética à vida citadina desgastante e desnaturante.[2] Evoca-se, nostalgicamente, uma felicidade experienciada no passado e jamais reencontrada, vista através de uma reminiscência melancólica. Daí, a afirmação que a literatura bucólica implica um acto de *retorno,* de *regresso*, como movimento fundamental.[3]

O género pastoril, segundo antigos gramáticos, ter-se-ia originado no culto da deusa Ártemis, em Siracusa, cerca de seis séculos antes de Cristo, e a poesia pastoril chega até nós, como formalização literária de uma tradição anterior, nos *Idílios* do poeta grego Teócrito, que floresceu, cerca de 270 a.C., nas cortes de Siracusa e de Alexandria. Esta tradição ter-se-á constituído em torno dos poetas arcaicos clássicos e dos primeiros alexandrinos, em composições poéticas que apresentavam pastores ou guardadores de gado (entre eles, boieiros, segundo o termo grego *'boukoloi',* que servirá como designação para a poesia bucólica), conversando ou cantando em competições, tocando flauta ou siringe, abordando temas simples como a vida quotidiana, o trabalho ou o amor, num retrato da natureza rústica e realista. Virgílio continuará e inovará o legado teocritiano com o olhar do citadino e a criação do cenário arcádico, terra de Pã, deus dos pastores, lugar de eterna Primavera, amor e bem-aventurança. São, pois, os pensamentos e os sentimentos de pessoas cultas que se disfarçam sob as roupagens rústicas, regendo-se por um código específico. Quem vive no campo não reflecte assim sobre a sua condição; há uma consciência do desengano, uma descrença que não assiste às gentes do campo, um artificialismo próprio de quem tem acesso à cultura e ao ambiente urbano, oposto à vivificante natureza em liberdade: «[...] é uma literatura sobre a cidade cujo significante é o campo; uma literatura sobre o presente cuja matéria é o passado; uma literatura crítica cuja expressão é o louvor» (Macedo, 1986: 21). Ficção de uma idade de simplicidade e inocência,[4] a poesia bucólica é um discurso metafórico e simbólico que aproxima o homem da natureza, como

2 «[...] pastoral is essentially escapist in seeking refuge in the country and often also in the past [...].» (Gifford, 1999: 7).

3 «[...] some form of retreat and return, the fundamental pastoral movement [...].» (Gifford, 1999: 1).

4 «The fiction of an age of simplicity and innocence [...].» (Greg, 1984: 80).

força espiritual, numa comunhão com a paisagem, vista e vivida a partir da perspectiva do sujeito poético.

Trata-se de um mundo poético convencional, mas que cada século, época e autor foi recriando, reinventando.[5] Atente-se no Renascimento, que fez a apologia dos saberes greco-latinos, resgatando a imitação dos modelos da Antiguidade como padrão de uma nova atitude perante a vida, no desejo de plenitude humana e de equilíbrio clássico. Recordem-se as obras de Boccaccio *(Decameron)* e Sannazzaro *(Arcadia),* exemplos de um processo evolutivo deste conceito, ou a criação inovadora da écloga piscatória por Camões, em Portugal.

Há quem pense que o Bucolismo estaria *desactivado* desde o século XVIII, após o período neoclássico e das associações arcádicas, que procuravam recuperar a cultura e os ideais clássicos, evocados nos pseudónimos, *disfarce pastoril* a que recorriam os poetas. Mas, no Romantismo, a natureza também desempenharia um papel relevante, como confidente simpatética do sujeito poético, projecção do seu estado de espírito, espelho da alma romântica. Daí que se considere a existência do *bucolismo moderno*, dado a assumpção do **modo bucólico** na sua invariância e transtemporalidade, manifestando-se em configurações semântico-pragmáticas e forma(i)s constantes em diversos sistemas semióticos como a pintura, a música e a escultura, em representações da natureza que evocam a ânsia de um projecto de um *novo mundo* que recupere a perdida pureza primitiva.

2.

Este estudo tem por objectivo uma leitura da poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen à luz do Bucolismo, procurando elementos distintivos da Pastoral em poemas escolhidos, que serão analisados de acordo com o seguinte plano:

5 «Convention may become invention, thus creating reality anew.» (Poggioli, 1975: 36).

(a) Tese –visão da natureza, segu(i)ndo princípios da tradição bucólica, recorrendo a figuras da mitologia grega, cultura (pre)dominante nesta poética;

(b) Antítese –denúncia do espaço da *cidade* como negativo (salvo duas excepções, a referir), com oposição ou contraposição a um espaço natural desejado, convencionalizado;

(c) Síntese –construção ideal(izada) de um espaço (que designaremos como «*urbano-natural*») que, futuro, recupera as características de perfeição, imagem daquele passado ou tempo antigo que se pretende reviver. O projecto andresiano *é* um compromisso de consciência do poeta com o seu tempo, assumindo uma atitude ética: a palavra poética como acto de transformação do mundo e o acto poético como lucidez, compreensão e independência.

2. 1. Tese

A figura clássica de Orfeu é das mais glosadas por Sophia, em vários poemas, destacando-se, principalmente, a voz de Eurídice, numa inovadora recriação em que é a figura feminina que busca o seu marido, não nas trevas do inferno, mas pela natureza marinha, espaço preferencial nesta poética.[6] Será no volume *Musa* (1994) que lhe dedicará um poema («Orpheu», 786), que se assume como metáfora ou metonímia do canto poético: os poetas são investidos das mesmas qualidades e características que a figura mítica, caracterizada pelo «seu canto alto e grave» e «o êxtase da lira» –o arrebatamento dos sentidos é um processo de contaminação entre o sujeito ouvinte e o objecto que o encanta. E é recorrendo aos seus poderes encantatórios que Orfeu empreende a catábase, trazendo como marca «[a] palidez sagrada», prova do contacto com o reino dos mortos, regressando à luz, vindo dos infernos, e revelando o desalento da tarefa por não ter alcançado o seu objectivo: o não cumprimento da ordem do Hades provocou a perda, pela segunda vez e definitiva, da mulher amada. Mas a viagem tem como resultado um apu-

6 «Eurydice perdida que no cheiro/ E nas vozes do mar procura Orpheu:/ [...]/ Em procura de um rosto que era o meu/ O meu rosto secreto e verdadeiro.» «Soneto de Eurydice» (290).

ramento espiritual e o poema termina evocando Orfeu como símbolo da arte poética: o poeta, músico e cantor que encanta a natureza, homens e animais, seduzindo e arrebatando com a magia exercida pelo seu canto.

No poema «Os Deuses» (96), eles são mais intuídos do que claramente vistos: são um produto da natureza («como um fruto»), despontando na paisagem, e não num espaço superior onde se convencionou habitarem, em espaços sem a presença humana (jardins, mar, luar), reflexo da sua imagem.[7] A natureza é expressão do divino, lugar de harmonia, beleza e perfeição, onde se encontra a verdade, o seu valor arquetípico de autenticidade e totalidade.

Recriando e revisitando o mito adâmico, o poema «O Primeiro Homem» (116) apresenta-o em fusão com a natureza, «como uma árvore da terra nascida», numa ligação telúrica, uma unidade primordial, uma hierogamia, casamento sagrado do ser humano com a terra fértil e criadora, sendo as marés metaforizadas como o sangue que o anima vitalmente. Como uma criação em perfeita consonância com o espaço que o cerca, a pureza do olhar do primeiro homem, veículo de conhecimento, é como se se tratasse de «Lagos/Reflectindo o mundo». Veja-se no poema anterior a mesma ideia, a co-naturalidade entre deuses, homens e o espaço. Este espaço imenso, agora com uma única presença humana, revela «o eco sem fundo» que não lhe devolve a resposta e, como se o homem procurasse alcançar e conhecer visualmente o lugar onde se encontra, há uma aspiração: «Da ascensão da terra nos espaços». Este verso evoca o mito clássico dos Titãs que, querendo destronar Zeus dos céus, colocaram montes sobre montes, mas o senhor do trovão lançou-lhes um raio que os queimou e seria das suas cinzas[8] que Zeus teria criado o primeiro homem, com «os impulsos do seu peito/ Florindo num ritmo perfeito», imagem do insuflar de vida e o bater do coração como uma flor que nasce e cresce, aliada a uma ideia de perfeição.

A criação de um espaço inicial, inabitado, estando ausente a figura humana, ou de um tempo pré-humano, surge no poema «Paisagem» (p. 42), onde um olhar contemplativo, que vê e procura (dar) uma

7 «Tudo o que é natural existe pela presença dos deuses» (Coelho, 1984: 133).

8 As cinzas têm uma função mágica: resultado da purificação pelo fogo, ligam-se à germinação e ao retorno cíclico da vida. Cf., também, o mito da Fénix, renascida das suas próprias cinzas.

significação, como de um sujeito só que descobre, pela primeira vez, o que o rodeia e aí se integra, descreve a unidade desse mundo, exuberante e acolhedor: ele vê as «aves repentinas», surpreso e admirado, sente o «cheiro da terra» e, na distância, escuta a força metafórica das «cavalgadas do mar largo». Olhando à sua volta, as cores despertam a sua atenção (azul, verde, escuro) e é evocada (tal como em «O Primeiro Homem») a ideia de hierogamia: «Era a carne das árvores elástica e dura,/ Eram as gotas de sangue da resina». A metáfora associada ao corpo humano é reforçada pela ligação do elemento vital à resina, símbolo da incorruptibilidade.[9]

Não serão só a terra e o mar que cativam o sujeito, pois, olhando as aves, ele descobre um outro espaço e o desejo de evasão e liberdade no ar. Reforça esta ideia «os pinheirais onde o céu poisa», as árvores apontando para o céu, realização do desejo de ascensão ou de elevação espiritual, que permite ir do visível ao invisível, ligando os dois espaços. Mas, na poética andresiana, a representação privilegiada da natureza é o mar, «a verdade e a força do mar largo», como elemento primordial, conotado de inteireza, de totalidade, de liberdade e de retorno, encontrada a pureza e a possibilidade de apuramento na brancura e na luz dos areais.[10] Leia-se o poema «Mar I» (17), onde voltamos a encontrar um programa de consubstanciação do sujeito poético com o natural, atingida a plenitude e a perfeição na intensidade dos sentimentos («Amo com um amor mais forte e mais profundo»), na comunhão, na relação fundadora e na assimilação do sujeito à natureza: «Onde me uni ao mar, ao vento e à lua».

2. 2. Antítese

A memória de momentos vividos, transfigurada por uma vivência negativa, surge no poema «Jardim Perdido» (45), evocando a ideia

9 Há uma crença de que os taoístas, alimentando-se da resina, alcançariam a eternidade, o que nos remete para a ideia da vitalidade e da imortalidade, sangue e resina como fonte de alimento, como a vida do homem e da natureza.

10 «Aqui o antigo/ Tem o limpo do novo –/ É o mar que traz/ Do largo o renovo». «Açores» (656-657).

bíblica do Éden: um jardim cheio de vida e benesses, mas não presente, não possuído, sem forma ou deformado pela acção humana. Tema fundamental da Pastoral, ao amor sentido e vivido num *locus amoenus* opõe-se um presente sem felicidade e o sujeito recorda as cores, a paisagem e a força vivificadora que invadia o espaço. De novo, surge-nos a libertadora imagem ascensional da verticalidade, ligando terra e céu, numa comunhão e convivência de espaços opostos, procurando a sua ligação. O sujeito recorda que «os instantes […] eram eternos», indicando uma existência calma e ociosa, tempo usufruído e que se prolonga, mas registou-se uma paragem, uma «suspensão», com a quebra dos gestos que estabeleciam a sua ligação com o sagrado. Daí, a necessidade do sujeito de recuperar esse espaço e esse tempo; sente a nostalgia do paraíso perdido e a possibilidade de recuperá-lo e revivê-lo: a *Arcádia*[11] torna-se *Utopia* –o jardim que o sujeito poético vê perdido no tempo passado só está, efectivamente, perdido no tempo presente. Limiar da eternidade, lugar de abrigo e de satisfação de todas as necessidades do homem, fora dos jardins do Éden, ele é submetido à passagem do tempo e à morte; daí, revelar a sua insatisfação com a vivência quotidiana e a desordem, por oposição a um espaço múltiplo, paraíso de vários deuses.[12]

A condição de exilado do sujeito poético e a demanda da unidade de um tempo arquetípico, povoado de deuses, é acentuada numa visão disfórica: «A raiz da paisagem foi cortada./ Tudo flutua ausente e dividido,/ Tudo flutua sem nome e sem ruído» (236). O princípio, fonte de vida, elo e sinal divino, perdeu-se, provocando a desilusão ao constatar-se a divisão do que antes era uno. Imagem da modernidade,[13] o tempo presente é um tempo estilhaçado, sem verdade, distante da morada primitiva dos deuses. É um tempo da separação, de cisão, de perdição e desencontro, tempo que institui a dúvida, vago, errante, sem direcção ou

11 «[...] a literary construct of a past Golden Age in which to retreat by linguistic idealisation [...]» (Gifford, 1999: 20).

12 Não só se evoca o Éden, mas também o Jardim das Hespérides, aquele tempo da Idade do Ouro quando Saturno e Astreia, a deusa virgem da Justiça, aí governavam. Esta nota de ambiguidade é recorrente na poesia andresiana, ao fazer confluir a pastoral cristã com a pastoral pagã: se comer uma maçã no Jardim das Hespérides conferia a imortalidade, tal acto, no Jardim do Paraíso, foi o pecado que provocou a expulsão.

13 «A arte da nossa época é uma arte fragmentária, como os pedaços de uma coisa que foi quebrada» (Andresen, 1986: 76).

projecto definido, perdida a capacidade de nomear, perdida a voz, reinando o silêncio –a impossibilidade de comunicar(-se) do sujeito implica *não-linguagem, não-sentido.* Daí, a crítica a um tempo de injustiça, de vileza, solidão ou negação.

A vivência dramática no mundo do quotidiano hostil, lugar de perda e degradação, lê-se no poema «Cidade» (26): envolvido pela agitação «sem paz das ruas», o sujeito poético vê, negativamente, a sua existência vazia e aspira ao «mar e as praias nuas,/ Montanhas sem nome e planícies mais vastas», num desejo de libertação e evasão, na procura da purificação e na comunhão com o espaço natural, antídoto da podridão citadina. Aí, ele sente-se como numa prisão, num labirinto: «E eu estou em ti fechada e apenas vejo/ Os muros e as paredes, e não vejo/ Nem o crescer do mar, nem o mudar das luas». O olhar, manifesto em oposição *ver o negativo* (cidade)/ *não ver o positivo* (natureza), é uma possibilidade de libertação das *grades* da cidade para a comunhão com o mundo puro e original, pois, se a experiência do quotidiano na cidade é perdição, a salvação será encontrada na natureza e na poesia.

A inquietação íntima sentida na cidade é revelada na imagem da vida que é sugada, retomando o mito da caverna de Platão: «arrastas pela sombra das paredes/ A minha alma que fora prometida/ Às ondas brancas e às florestas verdes». A punição, o sofrimento, é a clausura na cidade, é mergulhar na amálgama caótica, na escuridão, ausente a luz que guia e eleva, sabendo o sujeito que há *um outro espaço,* outro lugar, já vivido e do qual guarda uma reminiscência e reclama a sua presentificação (ou presentificá-lo para uma vivência futura).

Assim, o mundo contemporâneo é experienciado como caos sem horizontes, uma desilusão de decadência, decomposição de esperanças, morte de sonhos, esterilidade, sintomas de desagregação («Horizonte Vazio», 141):

> Horizonte vazio, esqueleto do meu sonho,
> Árvore morta sem fruto,
> Em teu redor deponho
> A solidão, o caos, o luto.

Deste cenário disfórico destacam-se duas excepções: Lagos e Brasília («Lagos I», 617):

> A precisa limpidez de Lagos onde a limpeza
> É uma arte poética e uma forma de honestidade
> Acorda em mim a nostalgia de um projecto
> Racional limpo e poético

A cidade algarvia é conotada com valores de pureza e limpidez, como espaço propício e favorável à criação poética, uma «Arcádia» que desperta, no sujeito poético, uma idealização futura, à luz da razão, imagem das características e valores éticos tidos por exemplares («Brasília», 516).

> Lógica e lírica
> […]
> Propondo aos homens de todas as raças
> A essência universal das formas justas
> […]
> A arquitectura escreveu a sua própria paisagem
> […]
> Athena ergueu sua cidade ordenada e clara como um pensamento

A capital brasileira nasce da fusão da razão com a poesia, um espaço de união e convivência inter-racial, em comunhão com a natureza que lhe deu lugar e existência. Abençoada pela deusa da sabedoria e da filosofia, também patrona e protectora da cidade de Atenas, que se torna um modelo a seguir, Brasília é uma cidade criada segundo valores racionais, símbolo da ajuda espiritual e da actividade inteligente.

O poema «Bebido o luar, ébrios de horizontes» (148) apresenta um sujeito plural e estrutura-se em três momentos, correspondentes a

cada uma das estrofes, que nos dão a conhecer o seu percurso: o sujeito começa por recordar um tempo passado, de inconsciência e inocência, ligado à natureza e a espaços naturais (horizontes, pinhais, montes, jardins e mar) conotados positivamente, em que teria vivido a comunhão da embriaguez pacífica e sonhadora aí colhida. No entanto, a adversativa que inicia a segunda estrofe indicia a oposição e a transição, a mudança para o tempo presente, tempo de solidão sentido como condenação, e a tomada de consciência da irreversibilidade e efemeridade do tempo (metáfora dos frutos e das flores), arrastando os sujeitos para a morte que os persegue, perdida a ligação com os espaços naturais privilegiados e instaurando uma vivência angustiada.

Conclui o poema uma «interrogação», que é uma afirmação estóica de indiferença e da inutilidade do prazer («Porquê jardins que nós não colheremos, […] Porquê o céu e o mar»), dada a impossibilidade, ou não merecimento, de atingir a perfeição e a plenitude, quando o sujeito toma consciência do vazio existencial: «não seremos/ Nunca os deuses capazes de os viver». A solidão rompe a união com a natureza, dominando um sentimento de finitude e imperfeição humana na origem da tristeza de quem se sabe inferior aos deuses e condenado a não viver a vida num tempo absoluto.[14]

A efemeridade, o fluir do tempo, desemboca na melancolia (remontando a Bernardim Ribeiro no sentimento e na relação com a natureza), ideia defendida por Fernando Pinto do Amaral (1999: 7):

> No universo de Sophia a melancolia deriva, portanto, da consciência de se ter perdido definitivamente esse tempo primitivo, esse passado imemorial e anterior a toda a razão humana, esse «primeiro dia inteiro e puro» […] que equivale, afinal, à época mítica e em certo sentido pré-humana marcada pelos deuses gregos, contrastando com um presente em que o próprio tempo, como tal, parece ter morrido […].

14 Ecoa neste poema a voz de Ricardo Reis (vv. 5-6, 9, 11-12), dada a constatação da eterna precariedade humana e a impossibilidade de ser deus «[…] neste lugar de imperfeição/ Onde tudo nos quebra e emudece/ Onde tudo nos mente e nos separa». «Terror de te amar […]» (189).

Permanece no sujeito a memória do vivido e o conflito que sente com a sua desagregação motiva a procura do, ou de um, ideal: «A memória longínqua de uma pátria/ Eterna mas perdida e não sabemos/ Se é passado ou futuro onde a perdemos» («Poemas de um Livro Destruído I», 263). A memória é identificada com uma criação intemporal, fixação de uma representação, a *Arcádia* do passado que, instaurada a dúvida e a ameaça perante a possibilidade ou hipótese de recuperação e de revivê-la, se pretende *Utopia* para o futuro. O sujeito poético tem, no presente, a nostalgia de um futuro perfeito; o homem encontrará a luz e a verdade se o «jardim perdido» não estiver perdido na memória. Repito: o jardim que o sujeito poético vê perdido no tempo passado só está efectivamente perdido no tempo presente, questionável e reconhecendo uma realidade a que dirige uma feroz crítica pela sua hipocrisia. Como se procurasse exorcizar a escuridão, a violência e a agressão do quotidiano e do presente, o sujeito poético andresiano usa a palavra como veículo da consciência de uma recusa do mal e da desordem.

2. 3. Síntese

Instaura-se, pois, um desejo de regresso, de retorno ao mundo primordial das origens, à natureza e ao mar como fontes puras de vida, numa tentativa de reagir contra a melancolia através de uma vontade de reconstrução do que está dividido ou fragmentado. Leia-se o poema «As Fontes» (58), conotadas de sabedoria mítica, lugares de alegria e encantamento, de celebração da natureza e dos deuses. Com saudades do passado e limitado pelo presente, o sujeito poético projecta-se num futuro mitificado, no reencontro com o lugar da incorruptibilidade, onde moram os deuses.[15] Esse espaço, oposto à «agitação do mundo do irreal», torna-se real a partir da nomeação: a palavra dá existência ao real, dar nome às coisas é conhecê-las e emprestar-lhes sentido. Para Sophia, a nomeação é a forma encantatória (seguindo Orfeu) de, na poesia, restituir aos objectos a sua realidade, a sua pureza, o meio de aceder à ver-

15 «[...] o alvo é sempre o absoluto, o real de que somos falhos, a redenção prometida, sonhada» (Borges, 1999: 500). Ligue-se este desejo com o poema citado anteriormente: «A memória longínqua de uma pátria/ Eterna mas perdida e não sabemos/ Se é passado ou futuro onde a perdemos» (263), numa construção entre o ideal metafísico e a incerteza do real procurado.

dade. Fora da ilusão mundana, alienante e deformante, o sujeito poético pretende chegar à «plenitude, o límpido esplendor» através de uma evasão, que será a realização da sabedoria, manifesta na preocupação com a limpidez daquilo que se contempla, que, poeticamente, se apreende ou, humanamente, vive, na demanda da unidade perdida. A natureza é o lugar onde o sujeito se reencontra consigo e comunga com a pureza, a verdade e a autenticidade das origens, sendo os elementos naturais símbolos de uma ordem no cosmos que remete para o divino.

A luz procurada, a que o sujeito aspira alcançar, é a possibilidade de acesso ao divino, lucidez e elucidação, uma esperança vivificadora que liberta e regenera, cumprindo todo o seu ser. O tempo negativo de um mundo *inautêntico* é provisório, quando revelada a verdade antiga, matriz das origens. Se a vida quotidiana impede o sujeito de *ser plenamente,* a resposta a essa agressividade é não abdicar da poesia, da palavra em busca da plenitude para ver «o espantoso esplendor do mundo» («Arte Poética III», 841), afastando-se da realidade presenciada.

Este reconhecimento reflecte-se numa atitude de reacção e de ânimo, enfrentando a situação negativa, superando-a pela verdade e pela esperança («Carta aos amigos mortos», 419):

> Aqui me resta apenas fazer frente
> Ao rosto sujo de ódio e de injustiça
> A lucidez me serve para ver
> A cidade a cair muro por muro

O sujeito poético afasta-se da corrupção e procura a recuperação do tempo e da harmonia antigos, empreendendo um esforço de transformar o caos em cosmos, de sair de um *locus horrendus* para um *locus amoenus,* ao recorrer ao pensamento da unidade e pelo desvendamento da claridade. A busca mítica da Unidade é a perfeição das coisas e de um país sem mal, um «Oásis» (643), construção ideal de um *locus amoenus* a que aspira chegar, sendo a impossibilidade de o atingir símbolo da insatisfação humana. Ordenando o caos, permitindo a catarse, o acesso

ao absoluto traduz-se, metaforicamente, num espaço que permite a vivência do puro e do belo: as palmeiras indicam a sombra e o abrigo da eternidade e a imortalidade, os elementos naturais (água, leite, linho) saciam a humana condição num ambiente ameno, a que não falta a música, legado órfico, e o convite ao ócio. Este é um lugar de purificação, de reencontro, de unidade: o último verso, plural, é uma promessa de regeneração dos males do mundo quotidiano num reino paradisíaco: «Lavaremos nossas mãos de desencontro e poeira». Leia-se, também, aqui, um discurso de intervenção e denúncia da degradação do homem, uma exortação à vontade humana de fugir, anular, alterar *este tempo,* não repetindo o mal nem dando expressão às suas trevas. Efectivando um compromisso social de resistência, aquele último verso revela uma atenção ao presente, empenhado em transformar o mundo, vencendo a angústia com a esperança.

O *poema* «Ingrina» (447) constrói um espaço bucólico ideal(izado), pondo em relevo os sentidos da visão, da audição e do olfacto: à tarde, ouve-se o canto das cigarras, um dos elementos bem vivos e distintos da paisagem da Hélade, no Verão. Sinal de felicidade, voz do sol, o insecto apolíneo remete para a actividade do *delectare,* sob os aromas do orégão. É neste espaço que o sujeito, tal como o sol (divindade e *omnipotência),* rejuvenesce todas as manhãs, estabelecendo uma ligação entre a terra, o céu e o mar: «Ali se erguia intacta a coluna do primeiro dia», imagem da verticalidade, da incorruptibilidade, evocando o tempo inicial, tempo que se recupera pelos elementos naturais, «no perfume do orégão, no grito da cigarra, na omnipotência do sol». Esse momento tem um efeito emocional sobre o sujeito poético que, investido de poder e de vontade, empreende, sozinho, o percurso de resgate da sua aspiração, qual Orfeu: «Os meus passos escutam o chão» é uma poética junção de atitudes *(tocar* e *escutar),* sinestesia da actividade deambulatória de um sujeito atento à procura de criar, presentificar, realizar um projecto. A sua criação é à sua medida, a descoberta da sua própria medida, a sua liberdade.[16] Dotado da força mágica do verbo, qual d(D)eus, com a capacidade de criar do *Fiat lux!,* o sujeito diz: «nesta manhã eu recomeço

16 «Mundo que pode ser um habitat mas não é um reino./ O reino agora é só aquele que cada um por si mesmo encontra e conquista, a aliança que cada um tece». «Arte Poética I» (838).

o mundo». O acto de descobrir é identificado com o nomear, o acesso à verdade do mundo reconhece-se nesse gesto que o faz surgir, materializando algo em função de um desejo ou necessidade. As palavras *executam,*[17] é a palavra que confere o ser às coisas, segundo Heidegger e a ideia platónica de que aquele que conhece os nomes conhece igualmente as coisas, fazendo aparecer a *verdade,* combatendo a ausência do abandono dos deuses da terra, assumindo a *palavra* como decifração do mundo, revelação, *dar nomes* que instauram e configuram o mundo.[18]

O *poema* revela uma nota de auto-referencialidade sobre a criação poética que esse espaço de ócio favorece: «sobre a areia sobre a cal e sobre a pedra escrevo». Seja o lugar que liga a terra ao mar e de onde o sujeito contempla ambos os espaços, seja a evocação da brancura, da limpidez e da luz, ou na aridez e força de uma pedra, o sujeito poético manifesta a intenção de não se submeter a qualquer derrotismo ou obstáculo, de não calar a sua voz e de não limitar a sua busca e a edificação de um espaço que (cor)responda às suas necessidades e aspirações.[19] Dando conta e razão do seu fazer poético como fazer do mundo, a palavra poética institui-se, através da acção, do encontro e do conhecimento, como acto de transformação do mundo, função primordial, divina, de reinventar o mundo, de recriar a vida, trazendo à unidade a dispersão das coisas.[20] A poesia é uma *religação* com as coisas, no retorno e reencontro com o espaço primordial, graças ao reordenamento do caos[21] e à aplicação da fórmula descoberta –«A Forma Justa» (660): «proporia/ Cada dia a cada um a liberdade e o reino».

Este poema é uma arte poética em que, à luz da razão, lúcida e esclarecidamente, o sujeito poético apresenta uma resposta para a sua de-

17 «De forma em forma vejo o mundo nascer e ser criado. […] Sem dúvida um novo mundo nos pede novas palavras […]». «As Grutas» (397).

18 «Ia e vinha/ E a cada coisa perguntava/ Que nome tinha». «Coral» (207). A pergunta é o acesso ao nome, encontro.

19 «É a poesia que torna inteiro o meu estar na terra» (Andresen, 1986: 75).

20 «Se um poeta diz "obscuro'," "amplo", "barco", "pedra" é porque estas palavras nomeiam a sua visão do mundo, a sua ligação com as coisas. Não foram palavras escolhidas esteticamente pela sua beleza, foram escolhidas pela sua realidade, pela sua necessidade, pelo seu poder poético de estabelecer uma aliança». «Arte Poética II» (839-840).

21 «Descobrir a ordem da natureza, descobrir a felicidade e a harmonia múltipla e radiosa da natureza, será descobrir o divino» (Andresen, 1992: 17).

manda, reencontrada a totalidade, a plenitude, a autenticidade: «Sei que seria possível construir o mundo justo», não *um* qualquer, mas *aquele,* definido, procurado, ideal(izado).[22] O sujeito tenta articular, pela poesia, o *natural* e o *urbano* numa comunhão de espaços, recorrendo aos elementos naturais, transpondo para o futuro uma *«Arcádia importada»:* «As cidades poderiam ser claras e lavadas/ Pelo canto dos espaços e das fontes/ O céu o mar e a terra estão prontos». Mas há uma condição *ética* para a realização deste projecto: sem traição e sem doença, será possível a integração no *todo*, «uma cidade humana que fosse/ Fiel à perfeição do universo», erradicada a degradação, a divisão, o efémero, alcançado um tempo uno, perfeito e inteiro, encontrado na natureza, identificado com os valores de justiça, harmonia e beleza. Esse trabalho, esse ofício de procura, construção e *recomeço*, tem lugar na escrita, encargo do poeta «para a reconstrução do mundo». É esta a sua missão, o seu legado: o trabalho de reunir o que está dividido, *religar* o que está desligado, quebrado, eliminando o vazio. Investido de um poder mágico que se exerce no acto de escrever, o poeta cria o seu próprio mundo, um *real possível,*[23] representação a partir do interior da poesia, conjugando o dizer poético e o mundo que por ele é nomeado, encontrando a unidade do ser com o mundo.

3. Conclusão

A natureza, quer terrestre quer marítima, é um dos temas principais da poética andresiana, com a representação de elementos naturais e marinhos e a relação com figuras como Orpheu, Eurydice, Pã e Endymion. Conclui-se, pois, que estamos perante uma particular *pastoral do «eu»*, dado o sujeito poético andresiano surgir como o centro da criação poética, como processo, em busca da (construção da) sua identidade, recorrendo a um conjunto de temas e formas que funcionam de um modo codificado. Mas, da melancolia que o afecta, por se encontrar num espa-

22 «E se a minha poesia, tendo partido do ar, do mar e da luz, evoluiu, evoluiu sempre dentro dessa busca atenta. […] E a busca da justiça é desde sempre uma coordenada fundamental de toda a obra poética. […] Pois a justiça se confunde com aquele equilíbrio das coisas, com aquela ordem do mundo onde o poeta quer integrar o seu canto». «Arte Poética III» (841-842).

23 «Onde a poesia não estiver nada de real pode ser fundado» (Andresen, 1986: 77).

ço hostil, surge uma reacção, uma tomada de consciência da necessidade de não pactuar com aquele estado psicológico, de, através da acção, superá-lo e, com a sua voz poética, oracular, chamar, apelar, convocar o *mundo-cidade* para que ele se renove e edifique,[24] numa noção ideal de futuro. O regresso à *Arcádia sonhada* só é possível através da arte, tendo em vista a plenitude de uma comunhão no caminho gratificante para a Natureza. Assim, conhecedora das características do espaço que a afecta, a poética andresiana apresenta uma proposta, um projecto «[r] acional limpo e poético»: através da poesia, do seu *canto*, há uma nota didáctica intencional num discurso empenhado para um mundo diferente do real, para si,[25] para os outros, um novo *mundo-cidade* em que a poesia seja o guia, a base, o lema da sua criação: «eu e o mundo, mundo e poema, poema e nascimento.» (Helder, 1994:69).

REFERÊNCIAS

AMARAL, Fernando Pinto do. «A aliança quebrada» *JL –Jornal de Letras, Artes e Ideias*. n.º 749. 1999, 7.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. «Poesia e Revolução». *O Nome das Coisas*. Lisboa. Edições Salamandra. [2]1986, 73-78.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *O Nu na Antiguidade Clássica*. Lisboa. Caminho. [3]1992.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Obra Poética*. Lisboa. Caminho. 2010.

BORGES, Maria João. «Mitos, rituais e paixão em Sophia de Mello Breyner Andresen». Cristina Almeida Ribeiro *et alii* (org.). *Letras, Sinais*. Lisboa. Edições Cosmos/Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. 1999, 493-500.

CEIA, Carlos. *Iniciação aos Mistérios da Poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen*. Lisboa. Vega. 1996.

CEIA, Carlos. *O Estranho Caminho de Delfos. Uma Leitura da Poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen.* Lisboa. Vega. 2003.

COELHO, Eduardo Prado. «Sophia, a lírica e a lógica». *A Mecânica dos Fluidos*. Lisboa. Imprensa Nacional–Casa da Moeda. 1984, 109-135.

GIFFORD, Terry. *Pastoral.* London/ New York, Routledge. 1999.

GREG, W. W. «Pastoral Poetry and the Pastoral Ideal». Bryan Loughrey (ed.). *The Pastoral Mode*. London/Basingstoke. Macmillan Publishers. 1984, 77-81.

HELDER, Herberto. *Do Mundo*. Lisboa. Assírio e Alvim. 1994.

24 «[…] modo de artisticamente superar a aspereza do real ou de lhe dar um sentido, sujeitando-o a uma ética implícita no próprio acto de fazer literatura» (Marques, 2002: 46).

25 «[…] the modern author creates his own cosmos, a world personal and individual […]» (Marinelli, 1971: 56).

MACEDO, Hélder. «Cesário Verde, o bucolista do realismo». *Colóquio/Letras* n.º 93. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian. 1986, 20-28.

MARINELLI, Peter V. *Pastoral*. London, Methuen. 1971.

MARQUES, João Minhoto. *O Discurso Bucólico na Poesia de Francisco Bugalho*. Universidade do Algarve. Faculdade de Ciências Humanas e Sociais. 2002 [Tese de Doutoramento em Literatura. Especialidade de Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea].

POGGIOLI, Renato. *The Oaten Flute*. Cambridge, Harvard University Press. 1975.