



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 26 - julho de 2021

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2021i26p31-44>

**Marcas de erotismo na expressão do corpo na poesia de Sophia de
Mello Breyner Andresen**

**Marks of eroticism in the expression of the body in Sophia de Mello
Breyner Andresen's poetry**

*Raquel Lopes Sabino**

RESUMO

O corpo humano e a arte antiga grega constituem-se como bases fundamentais da poética andreseana. Para Sophia, através da *forma exemplar* do corpo poder-se-iam revelar a ordem do mundo e a relação entre o humano e o divino. E se a poesia helênica em muito contou com matéria libidinal, poderemos intuir também na obra de Andresen a sugestão de uma dimensão erótica. Partimos do contributo de outros autores sobre o erotismo e da obra da própria Sophia sobre escultura helênica, crendo ser possível encontrar nos seus versos, de corporalidade manifesta, marcas latentes de erotismo. Marcas essas denunciadas pela referência a elementos da natureza e respectivos movimentos sugestivos ou pela inclusão de animais de caráter bestial, entre outras alusões que poderão remeter para esta dimensão mascarada. Este artigo intenta assinalar esses elementos sensuais, interpretando-os à luz da influência grega na criação poética da autora.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia portuguesa contemporânea; Corporalidade; Erotismo; Arte helênica; Sophia de Mello Breyner Andresen

ABSTRACT

The human body and ancient Greek art are fundamental bases of Andresean poetics. For Sophia, the exemplary form of the body could reveal the order of the world and the relationship between the human and the divine. And if Hellenic poetry relied heavily on libidinal matter, we can also sense in Andresen's work the suggestion of an erotic dimension. We ground on the contribution of other authors on eroticism and Sophia's own work on Hellenic sculpture believing it is possible to find in her verses, of manifest corporality, latent marks of eroticism. These marks are denounced by reference to elements of nature and respective suggestive movements or by the inclusion of bestial animals, among other allusions that may refer to this masked dimension. This article

* Universidade de Évora – UE; Mestrado em Criações Literárias Contemporâneas – Évora – Portugal – rlopesabino@gmail.com



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 26 - julho de 2021

aims at pointing out these sensual elements, by interpreting them from the Greek influence on the poetic creation of the author.

KEYWORDS: Contemporary portuguese poetry; Corporality; Eroticism; Hellenic art; Sophia de Mello Breyner Andresen

A “presença intrínseca” (CRUZ, 1999, p. 88) da Grécia na obra poética de Sophia de Mello Breyner Andresen está para lá de discussão. À semelhança de outros autores seus contemporâneos, Andresen adotou-a como “pátria intelectual”, professando os seus ideais; foi ela, contudo, a que neste sentido se distinguiu por ter a Grécia como “trave-mestra de toda a sua obra” (PEREIRA, 1999, p. 13). No seu ensaio *O Nu na Antiguidade Clássica* (ANDRESEN, 1975), que versa longamente sobre a arte grega, transparece esse fascínio da autora sobre o objeto de estudo (CUNHA, 2004, p. 9), que orienta a sua obra poética:

O que o homem grego espera do poeta, do pintor, do escultor, do arquitecto e do músico é que lhe revele o divino. [...] O artista quer descobrir uma ordem divina que se manifesta no homem. [...] a missão do pintor e do escultor não será retratar mas sim revelar e decifrar no real o divino. (ANDRESEN, 1975, p. 12).

Partindo das suas considerações acerca da arte grega, importa destacar o apreciável relevo que Andresen concedeu ao corpo humano na sua criação poética, numa íntima relação com a escultura helênica. O corpo constitui-se, então, como o “símbolo dos símbolos” (VILELA, 2013, p. 871), em perfeita integração com a moral, pois é através dele que o ser se descobre, se torna visível. “O ser está na *physis*” (ANDRESEN, 1975, p. 11), é no corpo que se revela a ordem do mundo (ANDRESEN, 1975, p. 6). Por meio da “forma exemplar” (ANDRESEN, 1975, p. 12) do corpo nu da escultura grega, acede-se à verdade e à relação que existe entre o homem e o que é divino, aspectos presentes em muito da poética andreseana (VILELA, 2013). Consideremos o poema “A forma justa”:

A forma justa

Sei que seria possível construir o mundo justo
 As cidades poderiam ser claras e lavadas
 Pelo canto dos espaços e das fontes
 O céu o mar e a terra estão prontos
 A saciar a nossa fome do terrestre
 A terra onde estamos – se ninguém atraísse – proporia
 Cada dia a cada um a liberdade e o reino
 – Na concha na flor no homem e no fruto
 Se nada adoecer a própria forma é justa
 E no todo se integra como palavra em verso
 Sei que seria possível construir a forma justa
 De uma cidade humana que fosse

Fiel à perfeição do universo

Por isso recomeço sem cessar a partir da página em branco
E este é meu ofício de poeta para a reconstrução do mundo
(ANDRESEN, 2015, p. 97).

Desde logo é notória a percepção do sujeito lírico acerca do *ofício de poeta*, que adquire um maior destaque pela estrutura do poema. Dividindo-se em duas estrofes, sendo a primeira substancialmente maior, o dístico tem especial relevo pela extensão dos seus versos, nesse aspecto acompanhado apenas pelo sexto verso do poema. Também esse verso é digno de nota, não só por se destacar na mancha do poema, por ser longo e situar-se sensivelmente no centro da estrofe, como por ser um dos únicos dois versos do poema que conta com sinais de pontuação. Este sinal (-) parece ter como propósito a inserção de uma pausa no ritmo do poema, de modo a dar ênfase às condições de concretização do ideal de mundo e de homem apresentados pelo sujeito lírico.

Importa notar que, na primeira estrofe, os verbos que se conjugam no presente estão relacionados a constatações acerca do mundo incorporado pelo homem, enquanto os verbos na sua forma condicional expressam o desejo de uma possibilidade de mundo radioso, completo e pleno de justiça e liberdade, conforme o ideal grego. Esse desejo conhece a condição da sua concretização no já referido sexto verso, por meio da conjunção subordinativa condicional “se”, repetida posteriormente, com um significado semelhante, que coloca a responsabilidade no humano. No primeiro caso (“se ninguém atraísse”), remetendo para ações do homem, quiçá a alguma descrença a elas relativa, o que não seria inédito nos poemas da autora. No segundo caso (“Se nada adoecer a própria forma é justa”), pela utilização de um verbo do foro orgânico, que não poderá, objetivamente, corresponder a “nada” ou a uma coisa, mas apenas a alguém, a quem, nesse poema, é atribuída a responsabilidade de levar a cabo o que é necessário para a integração justa e plena no universo.

Por seu lado, o dístico integra verbos no tempo presente e encerra a clara justificação metapoética das motivações e entendimento do sujeito lírico acerca do seu labor, recordando-nos outros icônicos versos de Andresen: “Musa ensina-me o canto/ [...] Que eu possa dizer como/ A tarde ali tocava/ Na mesa e na porta/ No espelho e no corpo/ E como os rodeava/ [...] Musa ensina-me o canto/ Venerável e antigo/ Para prender o brilho/ Dessa manhã polida” (ANDRESEN, 2011a, p. 49). Desse modo, e iniciando-se o dístico exatamente com uma conjunção coordenativa conclusiva (“Por

isso”), salienta o remate do raciocínio exposto, especialmente por ser constituído pelos versos mais longos de todo o poema, acompanhados em extensão apenas pelo verso, já assinalado, da primeira estrofe. A conjunção aditiva “E”, que inicia o último verso do poema, resume o posicionamento do sujeito poético justamente em relação à criação da sua arte. É todo o ideal e o seu condicionamento, a dificuldade que lhe está inerente, que impelem o trabalho poético, que aqui se assemelha ao tecer e destecer de Penélope (“recomeço sem cessar a partir da página em branco”), um labor de continuidade, pleno de propósito. O seu enredar deverá relacionar-se com o desvendamento do mundo, a exposição do invisível, da simplicidade que contém em si a perfeição e o equilíbrio (presentes nos elementos *concha* e *fruto*; VILELA, 2013).

Intui-se também uma diferenciação entre aquilo que é construído pelo homem e que adquire características humanas (“As cidades poderiam ser claras e lavadas/ Pelo canto dos espaços e das fontes”) e os elementos naturais e não humanizados (céu, mar, terra, concha, flor, fruto). O primeiro conjunto encontra-se no plural e o segundo no singular, o que poderá conferir um estatuto de superioridade aos elementos deste último, possibilidade fortalecida pela sua prontidão para formar o uno e pela capacidade de conferir ao homem o que lhe é essencial (“O céu o mar e a terra estão prontos/ A saciar a nossa fome do terrestre”; “A terra onde estamos – se ninguém atraísse – proporia/ Cada dia a cada um a liberdade e o reino/ – Na concha na flor no homem e no fruto”), contrariamente às construções humanas. Estas pertencem à esfera do desejado, implicitamente envolvidas na necessária “reconstrução do mundo” que possibilite “uma cidade humana que fosse/ Fiel à perfeição do universo”.

Analisando “A forma justa” deparamo-nos com uma possibilidade de organização do mundo e com a busca de um equilíbrio na lógica da plenitude, isto é, da pertença de todos os elementos ao universo (“na concha na flor no homem e no fruto”) e o poder da linguagem poética para fazer essa (re)ligação (“reconstrução do mundo”). Poderemos assumir uma comparação entre o labor poético e a construção de um mundo justo, adjetivo que não será utilizado casualmente. A sua repetição e a enorme semelhança entre o primeiro e o décimo primeiro versos reforçam o seu significado, que ecoa os princípios da escultura grega: a “forma perfeita”, de proporções estabelecidas pelo *Canon*, composta de uma “geometria que está no real” (ANDRESEN, 1975, p. 61). Recuperando os versos de um poema¹ de Andresen que poderá considerar-se erótico

¹ *Os dias de verão*, Andresen (2011, p. 48).

(VILELA, 2013, p. 870): “Irmão do lírio e da concha é nosso corpo/ [...] Irmão do universo é nosso corpo/ [...] Justa é a forma do nosso corpo”, compreendemos a relação entre a precisão da estrutura do corpo humano e a sua indissociabilidade com o universo, a perfeição dessa unidade, que notamos também no poema “A forma justa”. Para além disso, a “[...] palavra ‘justa’, como se fosse a palavra das coisas, é, pois, aquela que, ao mesmo tempo, as ilumina, as nomeia e sublima.” (VILELA, 2013, p. 868), assim em sintonia com o ideal das cidades que consta no poema, cidades que deveriam ser mais radiosas, limpas e transparentes, expondo melhor a sua aparência, demonstrando, assim, a sua “força limpa e nua.” (ANDRESEN, 1975, p. 65).

Assente a noção de que a poética andreseana tem no corpo uma base fundamental, não parece absurda a possibilidade de nela encontrar marcas de erotismo, apesar de não assumidas por Sophia ou mesmo de não serem muito referidas por estudiosos da sua obra. Foi Jorge de Sena, amigo da poeta, quem encontrou na suas palavras “uma violência e erotismo” (BREYNER; SENA, 2010, p. 128) reprimidos, que poderemos intuir mascarados sob um pequeno conjunto de feras (touro, minotauro, cavalo, pantera) nos seus versos, mas também por alguns elementos naturais que poderão remeter para essa temática, como o vento ou a água², particularmente sob a forma do mar, na movimentação das suas ondas (VILELA, 2013).

Mais verossímil parece essa tese se considerarmos as palavras de outros poetas, como Ana Hatherly, para quem não existia criação sem erotismo, uma das suas forças (HATHERLY, 2005, p. 126), ou de Octavio Paz que, sem esse propósito, parece transportar-nos para a criação andreseana: “Os sentidos são e não são deste mundo. Por eles, a poesia traça uma ponte entre o *ver* e o *crer*. Por essa ponte a imaginação adquire corpo e os corpos tornam-se imagens.” (PAZ, 1995, p. 9). O mesmo autor acrescenta que

A relação entre erotismo e poesia é tal que pode dizer-se, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e que a segunda é uma erótica verbal. [...] O agente que move tanto o ato erótico como o poético é a imaginação. [...] a poesia erotiza a linguagem e o mundo porque ela mesma, no seu modo de operar, é já erotismo. (PAZ, 1995, p. 9-10).

² Como refere Helder Macedo (2017, p. 21), o vento estava já presente como símbolo erótico na cantiga de D. Dinis, tendo um “sopro fálico” e capacitado para fecundar fêmeas, tal como a água, que prende com a sensualidade feminina.

Em última análise, e tendo em mente que, segundo Urbano Tavares Rodrigues, o ato criador não poderá ser despojado da libido e da fecundidade que lhe são inerentes “[...] desde a mais remota antiguidade e com muita força na poesia helênica, de que são emblemáticos Anacreonte e Safo [...]” (RODRIGUES, 2011, p. 9), o eco de tais forças nas palavras de Andresen parece-nos, definitivamente, plausível.

Essa sugestão não é inovadora, tendo sido já exposto o teor erótico de alguns poemas (VILELA, 2013, p. 870-871), tais como “Homenagem a Ricardo Reis – VII”, “Ariane em Naxos”, “Fechei à chave” (ANDRESEN, 2011a), “Enquanto longe divagas” (ANDRESEN, 2015) ou o, talvez mais óbvio, “Olímpia” (ANDRESEN, 2011b), que contam com os elementos supracitados como associados ao erotismo.

A esse respeito, consideraremos três poemas em que cremos notar-se a sugestão do erotismo, sempre num intenso enlace com a corporalidade.

Sua beleza

Sua beleza é total
Tem a nítida esquadria de um Mantegna
Porém como um Picasso de repente
Desloca o visual

Seu torso lembra o respirar da vela
Seu corpo é solar e frontal
Sua beleza à força de ser bela
Promete mais do que prazer
Promete um mundo mais inteiro e mais real
Como pátria do ser
(ANDRESEN, 2015, p. 43).

O poema, sempre no tempo presente, desenvolve-se como uma apologia à beleza de alguém que nunca chega a ser identificado, podendo tratar-se de pessoa, estátua ou Deus. Certo é ser essa beleza dotada dos ideais do corpo grego: a “nítida esquadria” e o corpo “solar e frontal” remetem para as proporções perfeitas, para a construção corporal sem arestas ou defeitos, mostrando a sua lisura e a sua solidez, para além de uma “[...] ‘atenta claridade’, a que se junta por vezes a intensidade vibrante do movimento que os parece animar.” (VILELA, 2013, p. 871). Como a estátua grega, esse ser que aqui se descreve é como um “[...] homem voltado para este mundo e que deste mundo espera totalidade e verdade [...]” (ANDRESEN, 1975, p. 31), que tem “claridade e lucidez”, até por ser a frontalidade aquilo que possibilita a “visibilidade máxima” (ANDRESEN, 1975, p. 75).

Ao longo dos dez versos do poema sucedem-se as imagens (auxiliadas por um ritmo que se acelera, em resultado da ausência de pontuação) que justificam a “beleza total”, postulada no primeiro verso. Beleza que não poderia deixar de se prender à corporalidade, residindo na inteireza do corpo. A apreciação dessa beleza parece denotar alguma sacralização, não só pela ausência de defeitos e pela repetição de “Sua beleza” (ênfaticada ainda no verso “Sua beleza à força de ser bela”, pela utilização de um adjetivo da mesma família lexical), como pela omissão dos artigos definidos que em princípio precederiam os pronomes possessivos anafóricos, sempre referentes a essa beleza e ao corpo que a possui (“Sua beleza”, três vezes repetida; “Seu torso”; “Seu corpo”).

Se no início se elogia a beleza da corporalidade “de um Mantegna”, que se depreende relacionar-se com o rigor anatômico das figuras do pintor, tal como com as suas expressões e gestos mais naturalistas, em linha com a antiguidade e o ideal de corpo humano, a conjunção coordenativa adversativa “porém” introduz uma oposição, mudança súbita reforçada pela locução adverbial “de repente”. Esse ser adquire, afinal, as características opostas pela desconstrução das formas e afastamento da perspectiva realista inerentes à pintura de Picasso. Assim, hipotetizamos essa alteração brusca como sendo o desconcerto que, numa primeira observação, causa a arte de Picasso, tal como a beleza menos óbvia da sua arte, comparativamente com a de Andrea Mantegna. Essa perplexidade diante do inesperado seria precedida pelo fascínio, que se retoma nos versos seguintes.

E, assim, na segunda estrofe surge como que uma reminiscência perante uma parte do corpo que recorda o bruxulear de uma chama (“Seu torso lembra o respirar de uma vela”). Parece existir neste verso espaço para a imaginação (“lembra”) que, associada a uma parte do corpo, não poderá deixar de se afigurar como um fantasiar erótico (não fosse a imaginação a propulsora do erotismo; PAZ, 1975). A vela remete para a “chama rubra do erotismo”, resultante do “fogo original e primordial” da sexualidade (PAZ, 1975, p. 8). E, mais do que isso, o “respirar”, verbo que, tal como no poema anteriormente exposto (“adoecer”), é de cariz orgânico, humanizando o ato. Referir-se-á a movimento lento, que sugere sensualidade e, especialmente relacionado com o torso, movimentos da própria relação sexual. A essa imagem, que denota alguma suavidade, deixando uma suspeita de feminino, segue-se nova imagem de um corpo que, “solar e frontal”, como os Kouroi, se adivinha viril, com uma beleza impetuosa, que alude ao domínio (“à força de ser bela” – sendo a força uma característica de

qualquer um dos animais do bestiário erótico de Andresen); assim, antecipa algo de transcendente, de alcance de plenitude. Esta sublinhada antecipação, com tons de desejo, traduz-se pela anáfora dos oitavo e nono versos, em que se poderá destacar “mais do que prazer”, que aponta para uma quase insuportabilidade de sensações, possivelmente de cariz orgástico, culminando num mundo de inteireza. Assim o ser pode *ser na physis*, particularmente na adivinhada união física entre homem e mulher, chegada à casa (“Como pátria do ser”). Neste último verso de “Sua Beleza”, e em consonância com as alusões ao longo dos versos anteriores, encontra-se a clara referência ao Kouros de Milo que, “[...] mais do que nenhuma outra estátua, ele é o ‘não coberto’, a ‘aletheia’, o não-oculto. O seu corpo intensamente diurno diz a distância que separa o sagrado do divino, diz que o mundo em que estamos é a pátria do ser [...]” (ANDRESEN, 1975, p. 32), ecoando o verso de outro poema: “Irmão do universo é *nosso* corpo.” (ANDRESEN, 1975, p. 48; grifo nosso).

No poema “A vaga”, encontramos um movimento mais explicitamente reconhecido como pertencente à esfera do erotismo, assim como os elementos do bestiário erótico andreseano (VILELA, 2013, p. 875):

A vaga

Como toiro arremete
Mas sacode a crina
Como cavalgada

Seu próprio cavalo
Como cavaleiro
Força e chicoteia
Porém é mulher
Deitada na areia
Ou é bailarina
Que sem pés passeia
(ANDRESEN, 2014, p. 36).

O título do poema alude ao movimento das ondas do mar que, em avanços e recuos, adquire um ritmo erótico. Por sua vez, e por influências homéricas, também com este movimento se relaciona o da cavalgada (VILELA, 2013), aqui expresso. O ritmo do poema está em consonância, com versos curtos e despojados de pontuação. Há uma alternância entre a postura possante, de domínio, que como onda acomete a areia, e o recuar, movimento contrastante, de maior elegância e mesmo alguma suavidade.

As conjunções adversativas traduzem essa diferenciação, nomeadamente o “mas”, na primeira estrofe, e o “porém”, na segunda. Essa mudança de tom, ou do teor do movimento, assinala-se exatamente no centro de ambas as estrofes. Assim, é através da conjunção “como”, três vezes utilizada, que se define a impetuosidade do movimento, revelado pelas imagens que contam com elementos do bestiário da autora, o touro e o cavalo, símbolos da força bruta e do conflito entre os instintos e o autocontrole. Mais do que isso, são notórias alguma agressividade e a intenção de domínio: na arremetida do touro em relação a algo ou alguém que confronta; na cavalgada que, deduzindo-se livre, traduz a supremacia do mais primitivo e instintivo; na violência dos atos perpetrados pelo cavaleiro, que “força e chicoteia”. Se essas imagens se aproximam da masculinidade, na segunda estrofe a conjunção “porém” assinala a mudança para uma dimensão abertamente feminina (“Porém é mulher”), que se opõe à impetuosidade até aí vigente no poema, pela sua passividade (“Deitada na areia”) e elegância de “bailarina”. Contudo, há uma sugestão de elegância logo na imagem de sacudir a crina, se se conjecturar a sua aproximação aos longos cabelos femininos que encontram em Baudelaire uma das influências de Andresen (VILELA, 2013, p. 866), uma significação erótica.

A marcada diferença entre as duas dimensões do poema é também perceptível pelos verbos utilizados: “arremete”, “força”, “chicoteia”, que naturalmente traduzem a violência e o domínio, por oposição a “ser” e “passear”, nos últimos quatro versos, que se distanciam de tal pujança. Ademais, na primeira estrofe impera a animalidade, que se transfere, nos primeiros dois versos da segunda estrofe, para a dimensão humana.

Assim, é notória essa dualidade, o movimento de alternância como num jogo a dois, entre agressividade e suavidade – que detém o ímpeto –, entre masculino e feminino, onde se pode pressentir uma tensão erótica e a semelhança com os movimentos da cópula.

Também o poema “Primavera”, não obstante a diversidade de possibilidades de interpretação, parece ser percorrido pela sugestão do erotismo:

Primavera

As heras de outras eras água pedra
 E passa devagar memória antiga
 Com brisa madressilva e primavera
 E o desejo da jovem noite nua
 Música passando pelas veias

E a sombra das folhagens nas paredes
Descalço o passo sobre os musgos verdes
E a noite transparente e distraída
Com seu sabor de rosa densa e breve
Onde me lembro amor de ter morrido
- Sangue feroz do tempo possuído
(ANDRESEN, 2014, p. 66).

A temática do florescimento e da regeneração estão bastante presentes em “Primavera”, logo no título, que se repetirá no terceiro verso. Ademais, notando elementos vegetais contidos no poema (heras; madressilva; folhagens; musgos verdes; rosa), será importante ter em mente a associação entre estes e a ideia de renovação inerente à ciclicidade (VILELA, 2013). Com efeito, “Primavera” é uma composição atravessada pelo tempo, com um ritmo progressivamente acelerado pelo uso da conjunção aditiva “E” no início de versos alternados na maior parte do poema.

A evocação do passado é constante, mas importa assinalar parecer estarmos diante de um passado muito distante, anterior ao tempo vivido, representado por expressões que poderão reportar-se a uma narrativa desenvolvida na Antiguidade Grega: “As heras de outras eras água pedra/ E passa devagar memória antiga”. As “heras” que, tal como a “madressilva”, são uma planta trepadeira que vagarosamente tece o seu domínio sobre os espaços, assim refletindo a passagem do tempo. “Pedra”, elemento não só resistente à passagem do tempo, poderá remeter às estátuas gregas, tão recorrentes na poética de Andresen, e à “luminosidade interior da pedra” que as compõe e contrasta aqui com o ambiente noturno. Finalmente, a mais óbvia referência à “memória antiga” que, passando devagar, poderá também significar certo prazer em saborear a recordação e o seu efeito no ambiente.

Nessa linha de raciocínio, é tentador identificar alusões a mitos gregos, começando pela hipótese de “heras” ter o duplo significado de referir-se também ao deus Dionisos, a cuja imagem esta planta se associa, tal como a videira, igualmente trepadeira. Por vez, Dionisos tem uma marcada relação com a deusa Hera. Enquanto filho de uma relação extraconjugal de Zeus, Dionisos, bebê duas vezes nascido, era alvo da cólera e conseqüente perseguição por parte dessa deusa. Dessa forma, esses versos poderão conter não só a conotação de fertilidade (o que se coaduna com a temática do poema inicialmente identificada), como a de violenta oposição à infidelidade conjugal (GRIMAL, 1981). Se assim fosse, os versos “E a sombra das folhagens nas paredes/

Descalço o passo sobre os musgos verdes” poderiam denotar a atitude furtiva dos amantes que não querem ser descobertos.

Para além disso, e partindo da relação entre a Primavera e a juventude, que possui toda a apetência sazonal para se compatibilizar com a consumação de paixões entre casais, poderemos identificar, contando com a referência “rosa densa e breve”, o amor entre Afrodite e Adonis. Essa ligação afigura-se plausível, não estivesse a deusa associada ao amor, mas também à Primavera, tal como Adonis, nascido de uma árvore. Conta o mito que, desejado tanto por Afrodite como por Perséfone, foi decidido por Zeus que Adonis passasse uma parte do ano com cada uma delas. Assim sendo, no tempo que tinha com Perséfone, Adonis vivia debaixo da terra (no submundo), brotando depois na direção da luz para viver com Afrodite, no que se tem assumido como uma metáfora das sementes que germinam. Por ciúmes, outro amante de Afrodite fez com que um javali matasse Adonis. Ao tentar salvá-lo, Afrodite feriu-se e o seu sangue tingiu de vermelho uma rosa outrora branca, atribuindo a essa flor a simbologia de um amor violentamente terminado, mas que persiste após a morte, pois a deusa manteve rituais de homenagem ao amado morto (GRIMAL, 1981). Olhar para “Primavera” à luz desse mito, não só nos direciona para o romance consumado entre os amantes, como intensifica o significado de “Sangue feroz” do último verso.

Mesmo num quadro em que se ignore essa possível inspiração, podemos identificar sinais de um imaginário erótico. Se considerarmos a “água” do primeiro verso como uma alusão à sensualidade feminina³, esta terá continuidade no poema por meio do discorrer de sensações operadas ao nível dos sentidos humanos. A noite, palco dessa sciência, conta com esses estímulos para inflamar a memória do sujeito poético: “Com brisa madressilva”, movimento suave do vento, elemento de cariz erótico, que exacerba o odor da flor, mais intenso no período noturno, inebriando através do olfato; o “sabor de rosa” que assim estende as sensações ao paladar, para além de outra referência ao contato do corpo (e, sobretudo, da pele nua) com a natureza: “Descalço o passo sobre os musgos verdes”; a menção a “Música passando pelas veias”, num movimento que se julga mais vigoroso, e com certeza mais acelerado do que a passagem da brisa, e que nos transporta para a corporalidade, em diálogo com “o desejo da jovem noite nua”. O último verso do poema, salientado por ser o único com um sinal de pontuação, ainda mais a preceder as suas palavras, parece relacionar-se intimamente

³ Veja-se a nota 2.

com este, por agora enunciar o sangue que corre nas veias, tão ferozmente como a música inicialmente escolhida para expressá-lo.

Todas essas imagens contribuem para a imaginação de um cenário onde ocorre a união física entre dois jovens amantes. Inebriados pela “brisa madressilva”, sentem na “noite nua”, despojada e “transparente”, o desejo, que pelos versos “Música passando pelas veias” e “Sangue feroz” adquire carnalidade, reforçada pelo “sabor de rosa densa e breve”, num encontro fugaz e intenso, furiosamente vivido (“tempo possuído”). O penúltimo verso é elucidativo, expressando-se o sujeito poético na primeira pessoa, interpelando ou invocando quem se suporá ser o seu amante, e mencionando o culminar dessa extraordinária noite, que persiste na memória, de um modo que nos recorda a orgásmica expressão *petite mort*.

Disse Carlos Reis que “[...] a voz que nesse texto [lírico] nos fala pode ignorar (ou subverter, metaforizar etc.) essas experiências [vivas].” (1995, p. 316). Desse modo, pretendeu este trabalho demonstrar a possível presença do erotismo em alguma da poética andreseana em que se expressa o corpo, resguardando as válidas interpretações alternativas aos poemas aqui tratados; assumimos, igualmente, ser plausível que Sophia de Mello Breyner Andresen não tenha incluído de forma consciente elementos de teor erótico na sua criação poética, contrariamente a outros autores que abertamente o fizeram.

REFERÊNCIAS

- ANDRESEN, S. M. B. **O nu na antiguidade clássica**. Lisboa: Portugália Editora, 1975.
- ANDRESEN, S. M. B. **Dual**. 5. ed. Lisboa: Caminho, 2011a.
- ANDRESEN, S. M. B. **Ilhas**. 6. ed. Lisboa: Caminho, 2011b.
- ANDRESEN, S. M. B. **Livro sexto**. 9. ed. Porto: Assírio & Alvim, 2014.
- ANDRESEN, S. M. B. **O nome das coisas**. 5. ed. Porto: Assírio & Alvim, 2015.
- BREYNER, S. M.; SENA, J. **Correspondência 1959-1978**. Lisboa: Guerra e Paz, 2010.
- CRUZ, G. **A poesia portuguesa hoje**. Lisboa: Relógio d’Água, 1999.
- CUNHA, A. **Sophia de Mello Breyner Andresen: Mitos Gregos e Encontro com o Real**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2004.

GRIMAL, P. **Diccionario de mitología griega y romana**. Barcelona: Paidós, 1981.

HATHERLY, A. **A idade da escrita e outros poemas**. São Paulo: Editora Escrituras, 2005.

MACEDO, H. **Camões e outros contemporâneos**. Lisboa: Editorial Presença.

PAZ, O. **A chama dupla: amor e erotismo**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1995.

PEREIRA, M. H. Paisagem real e paisagem espiritual da Grécia em alguns poetas portugueses contemporâneos. **Ágora**. Estudos Clássicos em Debate, Aveiro, n. 1, p. 11-30, 1999.

REIS, C. **O conhecimento da literatura: Introdução aos estudos literários**. Coimbra: Almedina, 1995.

RODRIGUES, U. T. **A natureza do ato criador**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2011.

VILELA, A. L. Sophia de Mello Breyner Andresen. *In*: ABREU, I. S.; STONE, M. E. **Feminae: Dicionário Contemporâneo**. Lisboa: Comissão para a Cidadania e Igualdade de Género, 2013, p. 864-878.

Data de submissão: 22/03/2021

Data de aprovação: 15/04/2021