

"A FADA ORIANA", DE SOPHIA DE M. BREYNER ANDRESEN: DA ILUSÃO DO OLHAR AO MAIS PROFUNDO DO SER

Sara Reis da Silva

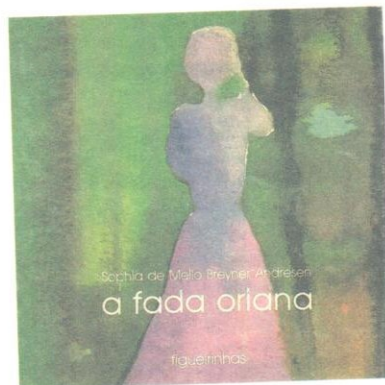
Quase no momento de fechar o ensaio intitulado *No Reino das Fadas*, afirma Maria da Conceição Costa: «(...) o Homem caminha ao encontro do outro, o outro no sentido real de um tu e o outro que nele existe. E todo o conto é este percurso.» (Costa, 1997: 182).

Na breve leitura que ensaiaremos de *A Fada Oriana* (Ática, 1958), procuraremos seguir o caminho que a protagonista, anunciada pelo título, percorre no sentido da procura e do encontro consigo própria e com o Outro, um trajecto denunciador de um humanismo que emerge, aliás, como uma das linhas unificadoras da totalidade da obra de Sophia de Mello Breyner Andresen.

Salientando-se como um percurso, antes de tudo, de autognose, protagonizado por uma figura que se situa no universo das personagens sobrenaturais e/ou no conjunto de personagens-tipo dos contos maravilhosos, a actuação de Oriana reenvia, quanto a nós, para a ideia de ininterrupto devir humano.

Na verdade, esta fada, à semelhança das fadas madrinhas, exerce, no primeiro momento da intriga, a sua protecção sobre uma pluralidade de figuras humanas, conquistando, pelo seu altruísmo e atenção concedida ao Outro, a amizade de todas estas e de todos os seres da floresta (dos homens, dos animais e das plantas), a par da simpatia daquele que lê. O facto é que, inicialmente, o narrador desenha cuidadosamente um retrato moral muito positivo de Oriana, conotando-a com a beleza, a liberdade e a felicidade, e situando-a num cosmos natural, povoado de seres que necessitavam da sua bondade.

Mas, inesperadamente, Oriana parece agir “contranatura”, desviando-se do seu destino, em última instância, da sua essência e da missão para a qual tinha sido escolhida, numa espécie de ocultação daquilo que, em si, é profundamente belo, numa espécie de revelação «do monstro em si sus-



penso»^[1]. O “olhar da exterioridade”, que dedicadamente lança aos outros, transforma-se, então, pela intervenção maléfica de um peixe, em *hybris*, voltando-se a protagonista sobre si própria, sobre a sua imagem física, num explícito movimento egocêntrico, ao qual não falta, inclusive, a contemplação narcísica nas águas do rio.

Vivenciando intimamente o *pathos* motivado pelo alheamento face aos outros e pela consciência do sofrimento causado, Oriana debate-se numa tentativa sofrida de religação e de reabertura generosa às restantes personagens, procurando repor a ordem inicial e redimir-se do mal provocado, uma situação só concretizada após a superação desinteressada e feliz de uma prova de risco.

No desenlace de *A Fada Oriana* e fechada esta narrativa de Sophia, ficam a ecoar questões como: Fada Oriana, ser mágico parábola do lado oculto do ser humano? Fada Oriana, reflexo mágico de que «o único sentido é procurar»^[2]? Fada Oriana, metáfora da plenitude de abertura ao Outro? Certamente, porque a complexidade da sua essência – profundamente humanizada – acaba por testemunhar essa verdade profunda que coincide com a imagem da vida enquanto “novo enredado” composto por diversos fios que vão sendo tecidos dia após dia.

De facto, o que parece realmente reflectir a dualidade comportamental ou a trajectória trietápica da heroína é, em larga medida, a intersecção dos eixos ideotemáticos do altruísmo *vs.* egoísmo, da essência *vs.* aparência e, em última instância,

do bem *vs.* mal. Estes perpassam toda a narrativa em análise e surgem, de modo explícito, no capítulo de abertura da obra, concentrando-se e/ou soltando-se da própria protagonista, cujo comportamento se rege ora por um ora por outro princípios.

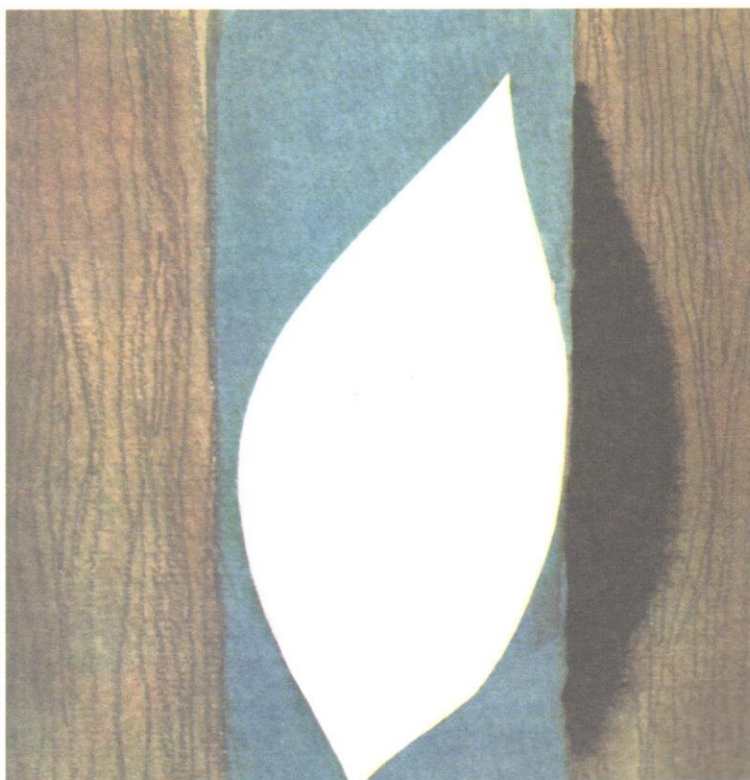
Também ao nível do espaço físico, *lato sensu*, Oriana e a maioria das personagens que participam da diegese e que com ela mais intimamente se relacionam percorrem locais de feição antitética. Consta-se, assim, neste âmbito, uma construção binómica, comum a muitos textos quer da escrita literária de recepção infantil quer da literatura em geral^[3], baseada no contraste entre o espaço naturalista, que constitui o local de origem dos “protegidos” de Oriana, e o espaço urbano, destino forçado/sofrido dos habitantes da floresta.

Efectivamente, neste conto, como na generalidade da obra poética da autora de *Livro Sexto*, a natureza funciona como local de Harmonia e Equilíbrio, ligando-se à Beleza. Em contrapartida, a cidade é pintada como um «lugar de imperfeição»^[4], onde grassa o caos, modelado nos desencontros, nas desigualdades, nas injustiças sociais, na miséria, no egoísmo, na solidão, na aniquilação do eu^[5], enfim, na confusão que embaraça a procura e a partilha da Perfeição, do Sonho e da

Verdade^[6]. Cruzam-se, portanto, os mundos antagónicos da natureza, aqui representada, como noutros textos de destinatário extratextual infantil assinados por Sophia, pela floresta^[7], e da cidade^[8], espaços recorrentes que se revestem de uma forte valência simbólica, no quadro literário andreseniano.

A opção topológica pela floresta inscreve-se também nos padrões da narrativa tradicional, em particular dos contos maravilhosos, sendo nesta linha que situamos alguns elementos simbólicos (como, por exemplo, o rio ou a água e a própria floresta) e algumas personagens (humanas e animais), como o moleiro, o lenhador e a velha, bem como a presença de objectos mágicos, ou do “auxiliar mágico” da classificação de Propp, que se afigura muito relevante no quadro diegético em que se move Oriana^[9].

Mas a verdade é que se, na generalidade, a protagonista do conto em apreço interage, de modo similar, com um número mais ou menos restrito de figuras anónimas que evidenciam um perfil relativamente tipificado, existe, no entanto, uma personagem que surge destacada. Trata-se do Poeta, figura cuja imagem é construída – à semelhança do que ocorre na produção poética da autora –, de forma bastante particular. A ligação de Oriana



com o Poeta surge, desde logo, marcada pela excepcionalidade^[10], quer pelo facto de só a esta pessoa crescida a Fada poder aparecer, quer pela partilha que entre ambos se celebra^[11]. Aliás, é com o Poeta que, por último, Oriana, de novo dotada de asas (desta vez, conquistadas^[12]) e da sua varinha de condão, se reencontra no desfecho da narrativa, é com ele que abandona definitivamente a cidade – ou «a solidão, o caos e o luto»^[13] – e regressa, de mãos dadas, ao *topos* matricial ou à floresta, onde, como o eu lírico do poema «Aqui», acaba por se reconhecer, por ser ela própria “em tudo quanto amou”^[14].

O retorno das personagens ao espaço inicial e original, o auto-reconhecimento de Oriana e a “expulsão do mal”, bem como essa espécie de reordenamento do caos em favor do Outro e da harmonia comum redundam, portanto, numa circularidade^[15] conclusiva, a reflectir um fundo pedagógico similar a outros textos para a infância de Sophia, a par de uma sensível visão do mundo e da própria condição humana, em ambos os casos, dolorosamente repartidos entre o bem e o mal, entre as ilusões dos olhares e a profundidade dos Seres... ■

[1] Expressão com a qual encerra o poema «Fundo do Mar» (Sophia, 1999: 50).

[2] Expressão de Manuel Alegre, no poema «Carta a Sophia ou o quinto poema do Português Errante» in *Livro do Português Errante*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2001, p. 30.

[3] Cf. «The earliest literature is sometimes structured on the contrast between city and wilderness» in Ferber, Michael (1999): *A Dictionary of Literary Symbols*, Cambridge: Cambridge University Press, p. 78.

[4] Expressão do poema «Terror de te amar» (Sophia, 1999: 178).

[5] Cf. palavras da personagem Poeta, quando opta por se evadir para a cidade: «Quero ir para a cidade e quero tornar-me igual aos outros homens. Quero tornar-me igual aos homens que não acreditam em encantos e que não escrevem versos.» (Sophia, 1992: 23)

[6] É este o tópico que serve, por exemplo, a construção lírica de «Cidade», como se observa logo nos versos invocativos de abertura «Cidade, rumor e vaivém sem paz das ruas, / Ó vida suja, hostil, inutilmente gasta...» (Sophia, 1999: 27).

[7] Relidos e colocados em diálogo os contos de Sophia, poder-se-á concluir que a centralidade conferida à floresta representa um dos factores que imprimem unidade à obra literária de recepção infantil da autora de *O Cavaleiro da Dinamarca*.

[8] Note-se que, neste como noutros textos para a infância/juventude de Sophia, é a “viagem” e a deambulação até um destino desconhecido – neste caso, a cidade – que motiva a tomada de consciência da heroína e que a impele a agir em prol do Outro.

[9] Neste conto de Sophia, a protagonista sonha ao sabor dos relatos de viagens exóticas concretizadas por Andorinhas que a aconselham a partir também, ouve as queixas de sofás, cadeiras e espelhos, por exemplo, que viviam na sala «cheia como um ovo» (Sophia, 1992: 18) do Homem Muito Rico, interage com animais ao ponto de passar a reger a sua vida a partir da intervenção de um peixe. Na linha do que defende Fátima Albuquerque, em «Contos maravilhosos: arquétipos, tipos e modelos», estas interacções com o mágico constituem, assim,

momentos fulcrais para o desenvolvimento diegético, «servindo inequivocamente para dramatizarem desejos e fraquezas da natureza humana» (Albuquerque, 2001: 27).

[10] As referências ao local onde habitava o Poeta contribuem, de forma determinante, para o reforço da ideia de diferença que enunciámos: «O Poeta morava no fundo da floresta, numa torre muito alta e muito antiga, coberta de heras, de glicínias e de roseiras.» (Sophia, 1992: 30).

[11] Enquanto com as outras personagens se estabelece uma relação de entrega unilateral, na medida em que é a Fada que, diariamente, dá o que pode de si àqueles que mais necessitam, em relação ao Poeta, Oriana entrega-se e revela-se fisicamente, mas recebe em troca a sua arte e a sua admiração: «Então Oriana sentou-se na beira da janela e contou as histórias maravilhosas dos cavalos do vento, da caverna dos dragões e dos anéis de Saturno. O Poeta disse-lhe os seus versos, que eram claros e brilhantes como estrelas. Depois ficaram os dois calados enquanto a Lua subia no céu.» (Sophia, 1992: 31)

[12] Inerente à configuração simbólica das asas, elementos que remetem para «a elevação em direcção ao sublime, um impulso para transcender a condição humana», encontra-se também a ideia de que estas «nunca são recebidas, mas sim conquistadas com o preço de uma educação iniciática e purificadora, muitas vezes longa e perigosa.» (Chevalier e Gheerbrant, 1994: 92-93), um aspecto que surge, quanto a nós, modelizado no roteiro pessoal de Oriana.

[13] Verso do poema «Horizonte vazio» (Sophia, 1999: 143).

[14] Cf. «Aqui, deposta enfim a minha imagem, / (...) Aqui sou eu em tudo quanto amei» (Sophia, 1999: 136).

[15] A ideia de circularidade, por exemplo, ao nível da configuração espaço-temporal é comum a outros textos infanto-juvenis de Sophia.

Referências bibliográficas

ALBUQUERQUE, Maria de Fátima (2001): «Contos maravilhosos: arquétipos, tipos e modelos» in JESUS, Maria Saraiva de (coord.): *I Ciclo de Conferências Sobre a Narrativa Breve*, Aveiro: Centro de Línguas e Culturas-Universidade de Aveiro, pp. 25-32.

ALEGRE, Manuel Alegre (2001): *Livro do Português Errante*, Lisboa: Publicações Dom Quixote.

ANDRESEN, Sophia de Mello B. (1992): *A Fada Oriana*, Porto: Figueirinhas (14ª ed.).

ANDRESEN, Sophia de Mello B. (1999): *Obra Poética I*, Lisboa: Caminho (5ª ed.).

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain (1994): *Dicionário dos Símbolos*, Lisboa: Teorema.

COSTA, Maria da Conceição (1997): *No Reino das Fadas*, Lisboa: Fim de Século Edições.

FERBER, Michael (1999): *A Dictionary of Literary Symbols*, Cambridge: Cambridge University Press.