

Uma canção no vento:
A poesia de Eugénio de Andrade¹

João de Mancelos

Três capítulos do livro

“Flores abertas aos meus segredos”:

A vegetalização do corpo na poesia de William Shakespeare e Eugénio de Andrade

1. Paisagens do corpo amado

É de uma beleza singela, a paisagem que moldou a infância de Eugénio de Andrade (1923-2005), e se estende carinhosamente pelos seus versos e poemas em prosa. O escritor celebra a aldeia natal, Póvoa de Atalaia, localidade entre o Fundão e Castelo Branco, na Beira Baixa. São fieiras de casas de pedra onde se encostam, na canícula, os velhos e as mulheres vestidas de xailes e lenços negros (Andrade, 2005: 473); circundam a aldeia campos verdejantes, onde a vista se perde, pontilhados pelos pastores, que Eugénio celebra como faunos (Ferreira, 2006: 80); e, até perder de vista, há searas lavradas pelo vento, onde as horas se desfiam sem pressa, e convidam à introspeção.

No plano da flora, a sua poesia é semeada de flores, com destaque para as rosas, os lírios e alguns cravos; e certas plantas e frutos que, no universo eugeniano, são sinónimo quer das épocas anuais, quer das idades humanas: os girassóis, por exemplo, representam a juventude, o desejo, e “a glória dos grandes dias de verão” (Andrade, 2005: 343); ao passo que os figos, “secos ao sol de muitos dias” (Andrade, 2005: 475-476), evocam ainda o Estio no Inverno da velhice.

Na sua escrita, a paisagem é, pois, um *locus* que ultrapassa a simples dimensão geográfica, e adquire conotações enraizadas na tradição ocidental, ocasionalmente com ressonâncias míticas. Eugénio sintetiza esse mundo num passo extraído do livro de crónicas e entrevistas *Rosto Precário* (1979):

Sou filho de camponeses, passei a infância numa daquelas aldeias da Beira Baixa que prolongam o Alentejo e, desde pequeno, de abundante só conheci o sol e a água. Nesse tempo, que só não foi de pobreza por estar cheio do amor vigilante e sem fadiga de minha mãe,

¹ Mancelos, João de. *Uma canção no vento: A poesia de Eugénio de Andrade*. Lisboa: Colibri, 2013.

aprendi que poucas coisas há absolutamente necessárias. São essas coisas que os meus versos amam e exaltam. A terra e a água, a luz e o vento, consubstanciaram-se para dar corpo a todo o amor de que a minha poesia é capaz. (Andrade, 1995: 37)

A paisagem inspiradora dos versos de Eugénio não diverge significativamente do espaço campestre da Inglaterra renascentista, que enformou a experiência vivencial de William Shakespeare (1564-1616). Nas margens do Avon (termo celta para *rio*), estendia-se a povoação de Stratford que, no fim do século XVI, contaria com mil e novecentas almas, residindo em casas de carvalho, argamassa e colmo. Nessa época, os habitantes ocupavam-se com a criação de porcos, vendidos em Swine Street, a de cavalos, exibidos em Church Way, e o comércio de laticínios e cereais. Uma pesquisa acerca das profissões da época revela a heterogeneidade e a pujança da vila: havia vinte e três talhantes, vinte tecelões, dezasseis sapateiros, quinze padeiros e outros tantos carpinteiros (Ackroyd, 2007: 19-21).

Viajando no tempo, notaríamos os pomares e hortas, celeiros e currais, ao redor do povoado. Desde criança, Shakespeare conhecia como a palma da mão a flora local, e nenhum poeta ou dramaturgo da época refere uma tal variedade de plantas: mais de uma centena. Na sua obra, há menções a flores da região, com destaque para violetas e rosas, e a uma farmacopeia de afrodisíacos, que incluía, por exemplo, a mandrágora, capaz de despertar a virilidade masculina; ou, como afirma o dramaturgo na segunda parte de *Henry IV* (1597?), tornar um homem “lecherous as a monkey” (Shakespeare, 2007: 430).

Tanto a obra de Shakespeare como a de Eugénio foram, mais do que permeáveis, profundamente *moldadas* pela natureza campestre. Centrando-me sobretudo na lírica destes dois autores, interessa-me analisar a vegetalização do corpo da pessoa amada. Trata-se de um expediente usual na imagética literária, desde os clássicos gregos e latinos até aos eco-poetas contemporâneos, passando pelos românticos. Insere-se na *interanimation*, segundo Pashpa Parekh (1994: 63) ou, mais especificamente, na *vegetalização*, que consiste numa deliberada coincidência entre paisagem e corpo, topografia e anatomia.

No meu estudo, abordo o tema da vegetalização num contexto comparativo e de pendor intertextual, que não ignora a confessada estima literária que Eugénio nutria pelo bardo de Stratford. Embora o poeta português não particularize os motivos dessa admiração, creio que três características da arte shakespeariana o devem ter cativado. Em primeiro lugar, a melodia encantatória dos versos dos sonetos, que tantas vezes suscitou adaptações musicais. Este aspeto é também uma característica da poesia eugeniana, considerada, por críticos como Arnaldo Saraiva ou Óscar Lopes, próxima à arte da música. O último destes pensadores, numa coleção de ensaios significativamente intitulada *Uma espécie de música*, afirma:

Como Keats, Pessanha ou Éluard, este poeta restringe imenso o teclado dos seus sons, mas revela afinal que as suas possibilidades são inesgotáveis. (...) Uma análise à maneira de Gaston Bachelard, mas enriquecida com as lições do estruturalismo mais seguro, mais ligado ao seu terreno de eleição, que é a linguística, mostraria, estou certo, até que ponto Eugénio de Andrade faz, de facto, uma espécie de música verbal. (Lopes, 2001: 28)

Com efeito, Eugénio explora a vertente fónica das palavras e os ritmos dos versos curtos, usa anástrofes e paralelismos, aliteraões e outros jogos sonoros. Sem surpresa, apropriada na sua obra, frequentemente, as designações genéricas de peças musicais (Mancelos, 2009: 108). Nalguns casos, estas servem de título a poemas: penso, por exemplo, em “Canção” (Andrade, 2005: 11, 58, 83, 110, 488), “Noturno” (Andrade, 2005: 13, 29, 51, 121-123, 126, 164), “Madrigal” (Andrade, 2005: 102, 103, 215, 546-547) “Serenata” (Andrade, 2005: 77) “Cavatina” (Andrade, 2005: 202) ou “Arioso” (Andrade, 2005: 410). Esta contaminação não surpreende, pois, segundo Eugénio, a poesia e a música jorram da mesma fonte (Andrade, 1995: 21) e, no quotidiano, costumava escrever ao som de composições clássicas (Andrade, 1995: 109).

Poeta confessadamente “elemental” (Andrade, 1995: 37), também foi seduzido pelo bucolismo, tão querido a Shakespeare, e que sobressai em particular nos sonetos, onde a natureza desempenha um relevante papel, simbólico e metafórico. Em ambos os poetas, a paisagem campestre é normalmente um cenário de encontro eufórico entre o homem, os seres vivos e a terra, uma comunhão simultaneamente telúrica, “rente à terra” (Saraiva, 2005: 58), e solar, que constitui um regresso, ainda que efémero e por vezes melancólico, a uma espécie de paraíso, incontaminado pela malvadez humana (Lopes, 2001: 18).

Por fim, a poesia de ambos os autores partilha da admiração e influência do substrato mítico. Shakespeare recorre com erudição a mitos, lendas e outros elementos folclóricos, pertencentes a diversas tradições, com destaque para a greco-latina e a celta. Não surpreende, esta preferência: durante o reinado de Elizabeth I, ressurgiu o interesse pelos clássicos, e a educação escolar do bardo certamente lhe concedeu bases sólidas nesta área. Também Eugénio conhecia esses mitos e sobre eles poetou, convocando figuras como Ulisses, Aquiles, Ariadne, Circe, etc. (Pereira, 1999: 339-350). Tal evidencia a importância que o legado clássico teve na sua obra e na sua poesia “mediterrânica”. A este propósito, Eugénio afirma:

Gostaria (...) de perguntar como é que podemos abdicar dessa memória cultural onde tantas águas afluem, com que fomos construindo a casa. “Deve haver, no mais pequeno poema de um poeta, qualquer coisa por onde se note que existiu Homero”. São palavras de Fernando Pessoa a quem, como se vê, esta questão

também preocupava. (Andrade, 1993: 43)

A admiração por Shakespeare assoma em alusões e citações na sua obra poética, em entrevistas, e ainda nalguns apontamentos biográficos. Por exemplo, *As Mãos e os Frutos* (1948), o primeiro livro cuja paternidade o poeta português assume sem reserva, abre com esta citação da tragédia *Troilus and Cressida* (1602), de Shakespeare: “Let thy blood by thy direction / till thy death” (Shakespeare, 2007: 624). Tais palavras soam tanto a lema quanto a presságio, pois o poeta português permaneceria fiel, durante meio século, quer à escrita, quer ao desejo erótico. Em *Mar de Setembro* (1961), Eugénio abre também com um verso de Shakespeare, recolhido em *Antony and Cleopatra* (1623): “Eternity was in our lips and eyes” (Shakespeare 2007: 896). Por certo, mais uma imagem grata a um escritor que exaltou o corpo e, na linha da referida citação, afirmou: “uma boca é imortal / sobre outra boca” (Andrade, 2005: 367).

A permeabilidade deste autor à obra shakespeariana transparece explicitamente em vários poemas, e insinua-se em numerosos passos de uma intertextualidade endoliterária velada (Andrade, 2005: 174, 306, 408-409, 558). Realço, por exemplo, estes versos de “Aprendizagem da poesia”, onde é reconhecida a dádiva a Shakespeare:

Durou muitos anos, aquele verão.
Crescíamos sem pressa com o trigo
e as abelhas. Com o sol
corríamos para a água, à noite
num verso de Shakespeare ou
na nossa boca uma estrela dançava.
Aprendíamos a amar, aprendíamos
a morrer. A todos os sentidos
partíamos para escutar o rumor,
não do mundo, que ninguém abarca,
apenas da brancura duma folha
e outra folha ainda de papel.
(Andrade, 2005: 558)

Entre lençóis brancos, entre folhas de papel, na infinitude intertextual dos versos, Eugénio descobria a paixão da escrita, também graças a Shakespeare. Não surpreende, pois, que, nas entrevistas e crónicas, o poeta celebre a admiração pelo bardo e pelas suas “páginas de tão luminosa intensidade” (Andrade, 1995: 196). Em *À Sombra da Memória* (1993), reconhece mesmo a presença da influência do escritor inglês em qualquer poeta ambicioso: “As palavras que traz, quentes ainda do shakespeariano leite da ternura ou da matéria dos sonhos com que foram escritas, aspiram à rigorosa pureza da chama” (Andrade, 1993: 125).

Essa estima literária de Eugénio por Shakespeare reforça o interesse da análise comparativa entre a obra de ambos os autores. Para tanto, recorro quer à deteção de elementos

intertextuais, que à análise destes, convocando saberes da mitologia e simbologia. Deste modo, faço um exercício de literatura comparada, no duplo sentido que Stevan Zepetnek lhe atribui: contrastar obras, por um lado; invocar diversas áreas do conhecimento para contextualizar essa comparação no âmbito mais lato do mito, da história ou da simbologia. Trata-se, pois, de uma visão inclusivista ou holística, que pretende, a um tempo, intertextualizar e contextualizar (Zepetnek, 1998: 13).

Não sendo uma tarefa fácil, detetar o significado de plantas, flores e frutos e estações na obra de Shakespeare e Eugénio, não constitui uma impossibilidade. Afinal, ambos os autores partilham raízes comuns: o conhecimento da mitologia, a tradição ocidental e, mais especificamente, europeia e, por fim, a matriz judaico-cristã, base incontornável da nossa cultura.

2. A vegetalização erótica

Os críticos de William Shakespeare têm detetado inúmeros trocadilhos de natureza erótica e obscena na sua obra. Desde logo, o poema narrativo *Venus and Adonis* (1592-1593), inspirado no Livro X das *Metamorfoses* (8 d.C.), de Ovídeo (43 a.C.-17 d.C.), contribuiu para firmar a reputação do bardo como um autor malicioso. Perto do início, a deusa do amor dissuade o relutante jovem Adónis de ir caçar, e convida-o para outro género de atividade, nestes termos: “Be bold to play, our sport is not in sight” (Shakespeare, 2007: 976). Seguem-se várias referências explícitas ao prazer sexual, onde a iniciativa cabe a Vénus. Surpreendido por tal ousadia, Richard Brathwaite, em *The English Gentlewoman* (1631), adverte as donzelas decorosas: “Books treating of light subjects are Nurseries of wantonness: they instruct the loose Reader to become naught. (...) Remove them timely from you. *Venus and Adonis* are unfitting consorts for a Lady’s bosom” (Roberts, 2003: 34).

No âmbito deste breve estudo sobre a vegetalização, interessam-me termos e expressões ligados à flora, usados para descrever eroticamente partes do corpo humano. Tal expediente evitava a vulgaridade, suscitando o riso, nas comédias, e denotando o desejo, nos sonetos e noutros poemas. Por exemplo, na comédia *The Merry Wives of Windsor* (1602), peça escrita em quinze dias para satisfazer o desejo (artístico, entenda-se) da rainha Elizabeth, pontifica a cenoura como símbolo fálico. Sir Hugh Evans recorda a William Page: “Remember, William; focative is caret”, ao que Mrs. Quickly entusiasticamente acrescenta: “And that’s a good root” (Shakespeare, 2007: 67).

De igual modo, o sexo feminino emerge associado a diversas plantas. A flor simboliza a virgindade perdida da jovem de *A Lover’s Complaint* (1609), que confessa não ter resistido à

sedução do namorado: “Threw my affections in his charmed power, / Reserved the stalk and gave him all my flower” (Shakespeare, 2007: 999); e também os malmequeres, por se abrirem para o sol, sugerem a excitação feminina (William, 1997: 202), em *The Winter’s Tale* (1623) (Shakespeare, 2007: 327). Na generalidade, o corpo da mulher, visto como lugar de desejo e fertilidade, é representado por um jardim, como sucede em *Othello, the Moor of Venice* (1603): “Our bodies are our gardens to which our wills are gardeners” (Shakespeare, 2007: 868), ou ainda, nesta bela imagem do soneto 16: “many maiden gardens yet unset / With virtuous wish would bear your living flowers” (Shakespeare, 2007: 1009).

Sendo impossível analisar a totalidade de referências, neste artigo, refletirei apenas sobre o uso simbólico da rosa, que os poetas em estudo glosaram com significados próximos. Eugénio não deixa de notar a recorrência desta flor na obra do bardo e, numa visita ao estúdio de pintura de Júlio Resende, a vermelhidão das rosas de um dos quadros recorda-lhe “um soneto de Shakespeare, provavelmente escrito para o conde de Southampton” (Andrade, 1993: 88).

De facto, nos sonetos, a rosa simboliza tanto o amor como a pessoa amada — regra geral, um ou uma jovem pertencente à nobreza, descrito, em termos andróginos como “the master-mistress of my passion” (Shakespeare, 2007: 101). Por exemplo, na composição 109, em tom de encómio, o destinatário é tratado por “minha rosa”: “For nothing this wide universe I call, / Save thou, my rose; in it thou art my all” (Shakespeare, 2007: 1019); e no soneto 130 as faces da pessoa amada são comparadas a duas rosas: “I have seen roses damask’d, red and white, / But no such roses see I in her cheeks...” (Shakespeare, 2007: 1021).

O cotejo entre *rosto* e *rosa* é comum na tradição cortês, que Eugénio ecoa, por exemplo, neste “Retrato”:

No teu rosto começa a madrugada.
Luz abrindo,
de rosa em rosa,
transparente e molhada.
(Andrade, 2005: 44)

Noutros poemas, Eugénio compara a boca humana a estas flores: “as rosas estavam na tua boca” (Andrade, 2005: 26-27), ou ainda: “Rosa inflamável, / boca do ar” (Andrade, 2005: 314), remetendo o adjetivo “inflamável” para o desejo. Já as mãos são rosas fechadas, quando recusam o amor (Andrade, 2005: 371) ou, pelo contrário, flores desabrochando, se partilham uma paixão nimbada de erotismo. Tal sucede na abertura de *As Mãos e os Frutos* (1948), talvez a obra de Eugénio mais permeável a escritores ingleses, como Shakespeare, Percy Shelley (1792-1822) e John Keats (1795-1821):

Só as tuas mãos trazem os frutos.
Só elas despem a mágoa
destes olhos, choupos meus,
carregados de sombra e rasos de água.

Só elas são
estrelas penduradas nos meus dedos.
— Ó mãos da minha alma,
flores abertas aos meus segredos.
(Andrade, 2005: 19)

Nestas duas quadras, de um notável rigor e musicalidade, as mãos surgem como anunciadoras da primavera, enquanto os olhos do sujeito poético são choupos, árvores que vivem nas margens sombrias dos rios e lagos. A escuridão e a água, talvez de lágrimas, sugerem uma melancolia que contrasta com a exaltação do verso final, quando os amantes partilham as mãos e os segredos, em carícias.

Shakespeare aproxima ainda as rosas da pessoa amada recorrendo a um elogio comum na tradição do amor cortês: afirma que as flores o/a invejam, tal é a sua inexcelável beleza. Tal ocorre, por exemplo, neste excerto do soneto 99:

The lily I condemned for thy hand,
And buds of marjoram had stol'n thy hair:
The roses fearfully on thorns did stand,
One blushing shame, another white despair;
(Shakespeare, 2007: 1018)

A propósito deste texto, na sua edição dos sonetos, Thomas Tucker salienta: “The word [purple] has the advantage of being used as (1) the color of blood in the veins, (2) of the characteristic color of royal ‘pride’. There may also be the suggestion that the friend’s blood was the bluest of *sangre azul*” (Tucker, 1924: 172). Tratar-se-á de mais um texto dedicado a Henry Wriothesley (1573-1624), o terceiro conde de Southampton, por quem Shakespeare nutriria uma paixão (Wells, 1998: 199), e que já lhe merecera esta dedicatória em *The Rape of Lucrece* (1594), “The love I dedicate to your lordship is without end (...). What I have done is yours; what I have to do is yours; being part in all I have, devoted yours” (Shakespeare, 2008: 1).

Poeta homossexual, Eugénio vela e resguarda a sua orientação publicamente inconcessada atrás de diversas imagens vegetais, tornando-o, como afirmou Eduardo Pitta, num “mestre da elipse” e do disfarce metafórico (Pitta, 2005). Neste contexto, Eugénio usa uma estratégia de ambiguidade, no conhecido poema “Green God”. Nesses versos, o deus verde, evocativo de um fauno ou divindade celta masculina, assemelha-se mais a uma árvore do que a uma pessoa. Nas seguintes estrofes, quando o deus verde atravessa os campos e jardins, submete a flora, que lhe imita os passos e a beleza:

Andava como quem passa
sem ter tempo de parar.
Ervas nasciam dos passos,
cresciam troncos dos braços
quando os erguia no ar.

Sorria como quem dança.
E desfolhava ao dançar
o corpo, que lhe tremia
num ritmo que ele sabia
que os deuses devem usar.
(Andrade, 2005: 23)

Nos sonetos de Shakespeare, a rosa simboliza a juventude, a fertilidade, e perpetuação da pessoa amada. No primeiro texto, o poeta compraz-se com a frutificação primaveril, garantia de sobrevivência da paisagem e da beleza: “From fairest creatures we desire increase, / That thereby beauty’s rose might never die” (Shakespeare, 2007: 1008). De igual modo, exorta o destinatário do soneto a não desperdiçar a beleza, mas a perpetuá-la, gerando filhos. Eis um tema recorrente na poesia do bardo, sobretudo nos primeiros dezanove sonetos, composições que ecoam *O Banquete* (380 a.C.), de Platão (428/427 a.C.-348/347 a.C), ao celebrarem duas vias para conquistar a eternidade: a reprodução e o triunfo da poesia (Correia, 1996: 394).

A mesma identificação da rosa com a adolescência encontra-se em diversos textos de Eugénio, como este, intitulado “Juventude”:

Sim, eu conheço, eu amo ainda
esse rumor abrindo, luz molhada,
rosa branca. Não, não é solidão,
nem frio, nem boca aprisionada.
Não é pedra nem espessura.
É juventude. Juventude ou claridade.
É um azul puríssimo, propagado,
isento de peso e crueldade.
(Andrade, 2005: 74)

A rosa branca surgida no terceiro verso simboliza, imemorialmente, quer a juventude, quer a inocência sexual. A vertente da fertilidade não se encontra no poema, e será difícil desvendá-la na obra de Eugénio. O crítico Alfredo Margarido salienta essa “recusa da fecundidade e da reprodução, substituída pela escolha da esterilidade”, e justifica-a com a necessidade de elevar o homem ao estatuto de deus, e de romper com “o determinismo biológico” (Margarido, 2005: 44). Hipotetizo que seja também uma estratégia para recusar a figura paterna, pois Eugénio é filho natural de uma camponesa e de um proprietário que sempre viveu afastado da família. Portanto, as raras alusões ao pai na sua obra são sempre embebidas

de desprezo e rancor.

3. Estações para o amor

Tal como a rosa, a pessoa amada é associada à Primavera e ao Verão, estações onde beleza, juventude e desejo confluem, criando uma atmosfera erótica, que tanto a poesia de Shakespeare como a de Eugénio celebram (Mancelos, 2009: 98). No primeiro soneto do escritor inglês, a mulher ou o homem é elogiado como “the world’s fresh ornament / And only herald to the gaudy spring” (Shakespeare, 2007: 1008); de igual modo, no soneto 3, a juventude é equiparada ao mês de Abril, quando ocorre a renovação da natureza: “Thou art thy mother’s glass, and she in thee / Calls back the lovely April of her prime” (Shakespeare, 2007: 1008).

Semelhantemente, Eugénio vegetaliza o destinatário da décima-primeira parte de *As Mãos e os Frutos* (1948), equiparado-o a uma rosa que desabrocha na Primavera, uma imagem pujante de erotismo:

Olhos postos na terra tu virás
no ritmo da própria primavera,
e como as flores e os animais
abrirás nas mãos de quem te espera.
(Andrade, 2005: 23)

Já na breve composição “Abril”, as rosas e a Primavera emergem com promessas de desejo (homo)sexual, condensado no termo “cio”:

Abril anda à solta nos pinhais
coroados de rosas e de cio,
e num salto brusco, sem deixar sinais,
rasga o céu azul, num assobio.
(Andrade, 2005: 42)

Se a Primavera se associa a uma paixão, por vezes, platónica, já o Estio é o tempo do desejo sexual, o *calor* transformado em *ardor*. Nos conhecidos versos do soneto 18, a amada é semelhante a um dia de Verão, embora em nítida vantagem: “Shall I compare thee to a summer’s day? / Thou art more lovely and more temperate” (Shakespeare, 2007: 1009). Os versos seguintes anunciam um momento de erotismo, o vento que agita os botões das flores sugerindo as carícias do amante na rapariga ou rapaz: “Rough winds do shake the darling buds of May, / And summer’s lease hath all too short a date” (Shakespeare, 2007: 1009).

Também Eugénio faz coincidir o Verão com um tempo de ardor e juvenilidade, pois “Não é o desejo / o amigo mais íntimo do sol?”, pergunta (Andrade, 2005: 311). Dentre a meia centena

de textos centrados nesta estação, destaco um que resume bem o espírito da época, e onde confluem as características referidas:

Durou muitos anos, aquele verão.
Crescíamos sem pressa com o trigo
e as abelhas. Com o sol
corríamos para a água, à noite
num verso de Shakespeare ou
na nossa boca uma estrela dançava.
Aprendíamos a amar, aprendíamos
a morrer. A todos os sentidos
pedíamos para escutar o rumor,
não do mundo, que ninguém abarca,
apenas da brancura de uma folha
e outra folha ainda de papel.
(Andrade, 2005: 558)

As folhas brancas sugerem, por um lado, o papel de escrita, uma imagem acentuada pela referência a Shakespeare, mas também os lençóis onde os amantes se acariciam. Essa mesma ideia é reiterada nos versos “Aprendíamos a amar, aprendíamos / a morrer” (Andrade, 2005: 558), aludindo à completude do clímax sexual, tantas vezes descrito como uma espécie de morte.

Pela formosura e potencial simbólico, a rosa tem inspirado mitos e poemas de inúmeros autores, ao longo dos séculos. Recordo, por exemplo, “Rose of the World”, de William Butler Yeats (1865-1939), dedicado à amada; “Sea Rose” da imagista Hilda Doolittle (1886-1961); ou ainda “Rosa do Mundo”, de Eugénio. A rosa oferece-se como símbolo do amor, da renovação primaveril e da juventude, com laivos de eternidade. E, contudo, representa também a paixão e morte, porque as rosas brotaram do sangue de Adónis, amante de Afrodite (Cazanave, 1996: 584).

No contexto do desejo amoroso, a rosa torna-se a boca ou o sexo feminino, num processo de vegetalização que amplia o poder metafórico desta flor. O uso poético da rosa e de outras plantas na obra de Shakespeare e de Eugénio suscitaria ainda numerosas comparações, que apenas pude aflorar, num tecido intertextual.

4. Conclusão: “trocar de rosa”

A paixão pelo meio rural e o recurso a um léxico fundado nos elementos; o uso de plantas e flores com conotações simbólicas, de natureza amorosa e erótica; a paixão pela melodia e a musicalidade dos versos; o amor pelo “mot juste” e pelo labor paciente que a poesia exige; a invocação de lendas e mitos, onde transparecem os arquétipos junguianos — eis alguns

dos diversos aspetos que aproximam a poesia de Shakespeare e de Eugénio.

O escritor português confessou-se influenciado pelo bardo maior do cânone anglo-saxónico e soube homenageá-lo diretamente ou, de forma mais discreta, através da intertextualidade endoliterária. Se o *fazer* literatura comparada não exige estes traços de citação, referência, alusão ou homenagem, não é menos certo que o cotejo de textos se torna mais profícuo e credível quando se detetam marcas intertextuais, como observa Marko Juvan:

(...) intertextuality is essentially a cross-cultural phenomenon, linking together not only one national literature with other — including marginal, peripheral — literatures and cultures, but also, within a given semiosphere, mainstream literary productions with its past, forgotten forms, and marginal, subaltern, or emergent subsystems; finally, intertextuality structures the text's affiliation and response to its cultural contexts — of other arts, social discourses (from politics to sciences), sociolects, ideologies, ways of living and media. (Juvan, 2008: 7)

O enquadramento conceptual que utilizei no presente artigo, combinando intertextualidade e literatura comparada, reforça e contextualiza a tarefa de descobrir relações, semelhanças e diferenças.

Influenciado pelo bardo de Stratford, o poeta português soube escutar esta voz incontornável do lirismo europeu e convidou-me também, como leitor, a ouvir outros cânones e polifonias. Mais do que uma partilha de versos ligados no tempo e no tema, a sua poesia confessadamente intertextual é uma *dádiva*, que Eugénio tão bem define e resume na expressão “trocar de rosa” (Andrade, 1990: 93).

Bibliografia

- Ackroyd, Peter. *Shakespeare: A Biografia*. Trad. Telma Costa. Lisboa: Teorema, 2007.
- Andrade, Eugénio de. *Poesia e Prosa*, vol. 2. 4ª ed., aumentada. Lisboa: O Jornal/Limiar, 1990.
- Andrade, Eugénio de. *À Sombra da Memória*. Porto: Fundação Eugénio de Andrade, 1993.
- Andrade, Eugénio de. *Rosto Precário*. 6ª ed. Porto: Fundação Eugénio de Andrade, 1995.
- Andrade, Eugénio de. *Poesia*. 2ª ed., revista e acrescentada. Porto: Fundação Eugénio de Andrade, 2005.
- Cazenave, Michel. “Rose”. *Encyclopédie des Symboles*. Ed. Michel Cazenave. Paris: Le Livre de Poche, 1996. 584-586.
- Correia, Maria Helena de Paiva. “The Sonnets, de William Shakespeare”. *Literatura Inglesa I: Época Renascentista*. Ed. Maria Helena de Paiva Correia, e Maria Eduarda Ferraz de

- Abreu. Lisboa: Universidade Aberta, 1996. 385-411.
- Ferraz, Eucanãa "Eugénio: animal amoroso". *Relâmpago: Revista de Poesia* 15 (out. 2004): 15-33.
- Ferreira, António Manuel. *Do Canto ao Conto: Estudos de Literatura Portuguesa*. Aveiro: Til, 2006
- Jorge, João Miguel Fernandes. "O Pastor, a Criança e a Mulher de Negro" (pref.). *Eugénio de Andrade: Chuva sobre o Rosto, com Vinte Desenhos*. Porto: Afrontamento, 2009. 5-11.
- Juvan, Marko. *History and Poetics of Intertextuality*. West Lafayette: Purdue UP, 2008.
- Lopes, Óscar. *Uma Espécie de Música: A Poesia de Eugénio de Andrade*. 2ª ed. aumentada. Porto: Campo das Letras, 2001.
- Mancelos, João de. *O Marulhar de Versos Antigos: A Intertextualidade em Eugénio de Andrade*. Lisboa: Colibri, 2009.
- Margarido, Alfredo. "A Força da Esterilidade na Poesia de Eugénio de Andrade". *Ensaio sobre Eugénio de Andrade*. Org. José da Cruz. Porto: Asa, 2005. 29-44.
- Parehk, Pashpa N. "Nature in the Poetry of E. E. Cummings". *Spring: The Journal of E. E. Cummings Society* 3 (1994): 63-71.
- Pereira, Maria Helena Monteiro da Rocha. "Um encontro com a Grécia de Eugénio de Andrade". *Humanitas* (Universidade de Coimbra) 51 (1999): 339-350.
- Pitta, Eduardo. "O Mestre da Elipse". *Público Online* 26/06/2005. <<http://dossiers.publico.clix.pt/noticia.aspx?idCanal=1448&id=1227264>>
- Roberts, Sasha. *Reading Shakespeare's Poems in Early Modern England*. New York: MacMillan, 2003.
- Saraiva, Arnaldo. *Introdução à Poesia de Eugénio de Andrade*. Porto: Fundação Eugénio de Andrade, 1995.
- Shakespeare, William. *The Complete Illustrated Works of William Shakespeare*. New York: Bounty Books, 2007.
- Shakespeare, William. *The Rape of Lucrece*. Sioux Falls: NuVision, 2008.
- Tucker, Thomas George, ed. *Sonnets of Shakespeare*. Cambridge: CUP, 1924.
- Zepetnek, Steven Tötösy. *Comparative Literature: Theory, Method, Application*. Amsterdam: Rodopi, 1998.
- Wells, Stanley. "Wriothesley, Henry, 3rd Earl of Southampton". *Dictionary of Shakespeare*. Ed. Stanley Wells. Oxford: OUP, 1998.
- William, Gordon. *A Glossary of Shakespeare's Sexual Language*. London: Athlone, 1997.

“Shall I compare thee to an old man?”

A velhice em William Shakespeare e Eugénio de Andrade

1. Introdução: a sétima idade

As idades do ser humano, desde a sua concepção à morte ou a uma suposta existência para além desta, passando pela juventude, idade adulta e velhice, têm inspirado inúmeros autores, de todas as épocas e civilizações. Talvez nenhum aborde de forma tão sintética e, em simultâneo, globalizante, as etapas da vida como William Shakespeare (1564-1616), na comédia *As You Like It* (1599-1600?). Numa célebre fala proferida, em tom burlesco, por Jaques, a audiência é confrontada com as sete idades de um indivíduo masculino e os diferentes papéis que este vai assumindo, no palco da vida:

JAQUES: All the world's a stage,
And all the men and women merely players:
They have their exits and their entrances;
And one man in his time plays many parts,
His acts being seven ages. At first the infant,
Mewling and puking in the nurse's arms.
And then the whining school-boy, with his satchel
And shining morning face, creeping like snail
Unwillingly to school. And then the lover,
Sighing like furnace, with a woeful ballad
Made to his mistress' eyebrow. Then a soldier,
Full of strange oaths and bearded like the pard,
Jealous in honour, sudden and quick in quarrel,
Seeking the bubble reputation
Even in the cannon's mouth. And then the justice,
In fair round belly with good capon lined,
With eyes severe and beard of formal cut,
Full of wise saws and modern instances;
And so he plays his part. The sixth age shifts
Into the lean and slipper'd pantaloone,
With spectacles on nose and pouch on side,
His youthful hose, well saved, a world too wide
For his shrunk shank; and his big manly voice,
Turning again toward childish treble, pipes
And whistles in his sound. Last scene of all,
That ends this strange eventful history,
Is second childishness and mere oblivion,
Sans teeth, sans eyes, sans taste, sans everything.
(Shakespeare, 2007: 224-225)

Em apenas vinte oito versos, o bardo de Stratford-upon-Avon descreve uma vida completa, nos seus principais momentos: a criança de colo; o estudante preguiçoso, que sonha com a gazeta; o fogaoso amante, ocupado em tecer versos à sobancelha da donzela diletta; o

soldado gabarola, cuja bravura não esmorece nem perante a boca do canhão; o magistrado formal e severo; o homem que, à sombra de Saturno, sente as pernas fraquejarem e, na reta final da vida, o idoso desdentado e quase cego (Greer, 2002: 52).

A última idade assemelha-se, observa o dramaturgo, a uma espécie de segunda infância, marcada pelo oblívio. Esta imagem da velhice é inequivocamente disfórica e nem sequer surge mitigada pelas qualidades da experiência e sabedoria de vida que emergem noutros textos, como as tragédias *Julius Caesar* (1599) ou *Macbeth* (1603-1607?).

Tanto nos dramas como na poesia shakespeariana, o tema da velhice assume os mais diversos cambiantes e sentidos, apresentando, no entanto, por denominador comum, uma amarga melancolia. Esta resulta de uma série de constatações interligadas:

- a) A beleza é efémera e, com ela, partem também os amores de outrora e o desejo erótico;
- b) O declínio físico e mental é inevitável;
- c) Na fase final da vida, sobrevém o temor da morte.

Tais constatações melancólicas assemelham-se em conteúdo e tom às que Eugénio de Andrade (1923-2005) tece na lírica, sobretudo na obra *Memória de Outro Rio* (1978) e, mais assiduamente, a partir de *Branco no Branco* (1984), e também nalgumas entrevistas, pontuadas por desabafos acerca do receio do fim (Ferreira, 2006: 93). Por exemplo, num inquérito concedido a Helena Vaz da Silva, o poeta rotula a velhice de “uma coisa horrível”, e especifica que associa esta idade do ser humano à “ruína do corpo, o peso sobre os outros, o desamparo” (Andrade, 1995: 98-99).

Neste artigo, interessa-me perceber o que significa a velhice na obra dos dois autores referidos, e como surge esta associada à natureza, nomeadamente ao Outono e ao Inverno. Para tanto, numa perspetiva comparada, recorro à obra de ambos, à interpretação de críticos e ensaístas reputados na área da crítica literária e da psicologia da morte e, evidentemente, ao meu parecer.

2. Uma voz noutra voz

Cotejar as visões destes poetas faz mais sentido se tivermos em conta a estima literária do nosso escritor pelo bardo de Stratford-upon-Avon, que transparece em diversos passos da sua obra poética e biográfica. Por exemplo, nas crónicas de *Rosto Precário* (1995), Eugénio inclui Shakespeare entre os nomes maiores das letras universais:

(...) Homero, Virgílio, Dante, São João da Cruz. Desculpe-me a sem-

cerimónia com que lhe atiro nomes para os quais não temos ombros que suportem o seu peso. Na verdade, com excepção de Shakespeare, no último acto de *Antony and Cleopatra*, não sei de quem tenha escrito páginas de tão luminosa intensidade como alguns desses homens. (Andrade, 1995: 196)

Noutro passo da mesma obra, Eugénio considera Shakespeare um poeta incomparável dentre o vasto panteão de escritores ingleses (Andrade, 1005: 126), e escolhe a tragédia histórica *Antony and Cleopatra* (1623) como uma das dez obras de arte que levaria para a Lua, se pudesse, uma prova inequívoca de apreço (Andrade, 2005: 128).

Esta admiração concretiza-se através das alusões que Eugénio faz a obras de Shakespeare, unindo a voz do lírico e dramaturgo da velha Albion à sua. Por exemplo, no final de *Obscuro Domínio* (1971), convoca o canto da cotovia que desperta os amados Romeu e Julieta, nas suas bodas secretas (Andrade, 2005: 174). Já nas derradeiras linhas de *Memória de Outro Rio* (1978), o poeta menciona as andorinhas que teceram o ninho nos navios de Cleópatra, um presságio aziago para a armada da bela rainha (Andrade, 2005: 306).

Ainda no mesmo espírito, Eugénio cita passos de Shakespeare, na abertura ou termo das suas obras, encarando-os, implicitamente, como égides, motes, resumos. Por exemplo, as palavras “Let thy blood by thy direction / till thy death” (Shakespeare, 2007: 624), eduzidas da tragédia *Troilus and Cressida* (1602), abrem luminosamente o livro *As Mãos e os Frutos* (1948) (Andrade, 2005: 18). São palavras onde o corpo erótico, simbolizado pelo sangue, surge como caminho e destino de todos os poetas que não vergam o físico ao espírito, nem dissociam as realidades do amor e da escrita (Mancelos, 2009: 54-55). De igual modo, um belo fragmento de *Antony and Cleopatra* (1623) — “Eternity was in our lips and eyes” (Shakespeare, 2007: 896) — servirá de mote para diversos poemas de *Mar de Setembro* (1961), onde o beijo simboliza o amor erótico, e o tempo da juventude se confunde com a própria eternidade (Andrade, 2005: 98). Penso sobretudo na composição “Eros” que capta e desenvolve o espírito do excerto de Shakespeare citado:

Nunca o verão se demorara
assim nos lábios
e na água
— como poderíamos morrer,
tão próximos
e nus e inocentes?
(Andrade, 2005: 113)

Noutras ocasiões, Eugénio invoca Shakespeare a propósito da aprendizagem da difícil arte da poesia, homenageando-o como um mestre exemplar, pelo seu génio e critério na escolha

do *mot juste*. Neste passo de *À Sombra da Memória* (1993), que absorve e transforma uma fala de Prospero em *The Tempest* (1610-1611?) — “We are such stuff / As dreams are made on” (Shakespeare, 2007: 25) —, afirma: “Cada poeta chega ao terreiro literário munido apenas da sua inocência. As palavras que traz, quentes ainda do shakespeariano leite da ternura ou da *matéria dos sonhos* com que foram escritas, aspiram à rigorosa pureza da chama” (Andrade, 1993: 125, meu itálico). Esta precisão, obstinadamente procurada, é marca dos grandes poetas, para quem a facilidade nunca foi caminho, e que enveredaram, antes, pelo esforço e disciplina, para corrigir a epifania mais luminosa.

A estima literária por Shakespeare revela-se igualmente em “O Rapazito de York”, incluído no livro *Vertentes do Olhar*, uma obra onde o formato dos poemas em prosa permitiu a Eugénio certos arrojados e libertações (Seixo, 2007: 20-21). Neste imaginativo texto, o heterónimo pessoano Álvaro de Campos estira-se na relva, junto a Frederik, um jovem de Yorkshire. Pacientemente, Álvaro revela-lhe os segredos da poesia, recorrendo, como exemplo, a duas “presenças tutelares” (Ferreira, 2006: 82), uma de cada margem do Atlântico: Shakespeare e Whitman (1819-1892):

Foi numa dessas manhãs, quando o rapazito começou a *recitar Shall I compare thee to a summer's day / Thou art more lovely and more temperate...*, que o Álvaro lhe mostrou como deveriam ler-se versos de Shakespeare, ou de quem quer que fosse: com a naturalidade que tem o correr da água e o ritmo da fala. Isso Frederik nunca mais o esqueceria. (Andrade, 2005: 409)

Para finalizar, realço outro texto, intitulado “Aprendizagem da Poesia”, onde, tal como no poema “O Rapazito de York”, a procura do amor e da arte da escrita, se equiparam e confundem — ou não resultasse esta última de um permanente trabalho de paixão:

Durou muitos anos, aquele verão.
Crescíamos sem pressa com o trigo
e as abelhas. Com o sol
corríamos para a água, à noite
num verso de Shakespeare ou
na nossa boca uma estrela dançava.
Aprendíamos a amar, aprendíamos
a morrer. A todos os sentidos
pedíamos para escutar o rumor,
não do mundo, que ninguém abarca,
apenas da brancura de uma folha
e outra folha ainda de papel.
(Andrade, 2005: 558)

Como revela o nosso escritor, numa entrevista registada no duplo documentário

televisivo *Eugénio de Andrade: O Poeta & Eugénio de Andrade: Rosto Precário*, tudo quanto viveu foi destinado à poesia (Campos e Soares, 1993). Sem pressa, numa aprendizagem laboriosa, o poeta constrói a sua obra de experiência em experiência, de verso em verso, de folha em folha. Os momentos de epifania, simbolizados na terceira linha pelo “sol”, são posteriormente alvo de uma revisão lenta e cuidada, representada pela palavra “água”. Corrige-se, deste modo, a emoção inicial pelo raciocínio posterior, na senda do que afirmava o pintor francês Georges Braque (1882-1963): “J’aime la règle qui corrige l’émotion. J’aime l’émotion qui corrige la règle” (Braque, 1985: 101).

Por fim, no poema transcrito, Eugénio destaca as experiências eróticas, ocorridas sobretudo na juventude, mas não esquece também a velhice e o fim, tema deste artigo, e que transparece nos versos: “Aprendíamos a amar, aprendíamos / a morrer” (Andrade, 2005: 558).

3. O que resta do Verão glorioso

Sendo uma coincidência natural, a associação entre as idades do ser humano e as quatro estações do ano não constitui, nem na cultura popular nem na poesia, novidade. A infância é comparável à Primavera, época do desabrochar das flores e do rebentar dos frutos, um tempo carregado de promessa e esperança. A juventude equipara-se ao Verão, quando o corpo é verde ainda, mas já fértil, e tanto o indivíduo como o meio ambiente estão no apogeu da força e da beleza. A idade adulta é comparável ao Outono: época de frutos maduros e das colheitas, mas igualmente o tempo do tombar das folhas, quando sobressaem os primeiros sinais da erosão do corpo e da mente. Por fim, a velhice equivale ao Inverno: o declínio físico e a esterilidade lembram a paisagem despojada de frutos, e a melancolia recorda as noites mais longas do ano, banhadas pela luz de Saturno. Nesta idade, a última, a morte é motivo de preocupação ou mesmo angústia.

O expressivo soneto “The Human Seasons”, do poeta romântico inglês John Keats (1795-1821), publicado pela primeira vez na edição de 1819 do *Literary Pocket-Book*, de Leigh Hunt, é um dos textos que melhor resumem esta coincidência entre as idades do ser humano e as estações anuais:

Four Seasons fill the measure of the year;
There are four seasons in the mind of man:
He has his lusty Spring, when fancy clear
Takes in all beauty with an easy span:
He has his Summer, when luxuriously
Spring’s honied cud of youthful thought he loves
To ruminare, and by such dreaming high

Is nearest unto heaven: quiet coves
His soul has in its Autumn, when his wings
He furlerth close; contented so to look
On mists in idleness — to let fair things
Pass by unheeded as a threshold brook.
He has his Winter too of pale misfeature,
Or else he would forego his mortal nature.
(Keats, 2003: 176-177)

Na sua abordagem poética da ligação entre o ser humano e a natureza, Shakespeare e Eugénio descobrem um caleidoscópio de facetas na velhice que merece ser analisado, nas próximas páginas. Desde logo, em ambos os autores, o início da última idade é equiparado ao final do Verão. Shakespeare, no soneto 65, que prolonga tematicamente o anterior, ocupa-se dos efeitos da passagem do tempo quer no amor, quer na vida, em geral:

Since brass, nor stone, nor earth, nor boundless sea,
But sad mortality o'er-sways their power,
How with this rage shall beauty hold a plea,
Whose action is no stronger than a flower?
O, how shall summer's honey breath hold out
Against the wreckful siege of battering days,
When rocks impregnable are not so stout,
Nor gates of steel so strong, but Time decays?
O fearful meditation! where, alack,
Shall Time's best jewel from Time's chest lie hid?
Or what strong hand can hold his swift foot back?
Or who his spoil of beauty can forbid?
O, none, unless this miracle have might,
That in black ink my love may still shine bright.
(Shakespeare, 2007: 1014)

A mensagem deste soneto é clara e resignada: se nem materiais tão resistentes quanto a pedra ou o ferro resistem à ação destrutiva do tempo, como poderá a frágil beleza humana sobreviver? O Verão, aqui personificado, luta renhidamente contra o correr dos dias — uma batalha evocada por expressões como “wreckful siege” ou “battering days” —, mas nem ele poderá vencer a morte. No verso final, o único modo que o poeta encontra de resgatar a pessoa amada e a si ao oblívio é, precisamente, através da escrita: “That in black ink my love may still shine bright” (Shakespeare, 2007: 1014). Esta consagração poética como caminho para imortalidade e perpetuação quer do autor quer da sua paixão, constitui, aliás, um tema que perpassa pelos sonetos do bardo (Correia, 1996: 392-393).

Na mesma linha de Shakespeare, Eugénio associa o final do Estio à soleira da velhice, como sucede, por exemplo, neste passo inequívoco: “(...) um corpo // começa a morrer mal acaba o verão” (Andrade, 2005: 376). Uma ideia semelhante surge, mais desenvolvida, numa obra significativamente intitulada *O Peso da Sombra* (1982), onde o tema da velhice é

recorrente:

Era setembro
ou outro mês qualquer
propício a pequenas crueldades:
a sombra aperta os seus anéis.
Que queres tu ainda?
O sopro das dunas sobre a boca?
A luz quase despida?
Fazer do corpo todo
um lugar desviado do inverno?
(Andrade, 2005: 341)

O início deste breve poema situa-o no final do Verão, mais precisamente no mês de Setembro, apelidado de cruel — numa subtil intertextualidade com *The Waste Land* (1922), do modernista norte-americano Thomas Stearns Eliot (1888-1965), que abre com estas palavras: “April is the cruelest month” (Eliot, 2003: 55). Na composição de Eugénio, arquitetada como um monólogo ou reflexão íntima, o autor coloca-se diversas questões acerca do futuro próximo. Dentre estas, a última pergunta, que encerra a composição, é a mais significativa, pois resume cabalmente as anteriores: “[Queres] Fazer do corpo todo / um lugar desviado do inverno?” (Andrade, 2005: 341). Parafrazeando o poeta: julgas que é possível contornar o declínio que a velhice traz e fugir à morte? As quatro questões sucessivas do poema, todas sem resposta, revelam a consciência da impossibilidade de escapar à roda do tempo. Quando veio a lume a obra onde este poema se inclui, Eugénio teria já cerca de sessenta anos, avizinhandose a chamada terceira idade, pelo que esta inquietação com o envelhecimento e o fim é oportuna e sensível.

Os efeitos disfóricos da velhice sentem-se tanto no plano físico (o abandono das forças, o desvanecimento da beleza e, por vezes, o peso da doença) como no mental (o declinar das faculdades de raciocínio e de memória). Em apenas dois versos daquela que é provavelmente a sua última peça e a obra-prima da velhice, *The Tempest* (1610-1611?), Shakespeare resume numa fala de Prospero a natureza dupla desta ruína do corpo e da mente: “And as with age his body uglier grows, / So his mind cankers” (Shakespeare, 2007: 25). Similarmente, outros textos dramáticos do autor inglês reflectem, em tom disfórico, acerca da senectude: por exemplo, na comédia *Much Ado About Nothing* (1598-1599?), Dogberry sentencia que quando a velhice entra, o juízo sai: “when the age is in, the wit is out” (Shakespeare, 2007: 134).

Num tom bem mais sério, na primeira parte do drama histórico *King Henry IV* (1591), Lord Talbot confessa ao filho, o jovem John, a sua preocupação com a idade última, em que a secura e fraqueza tolhem os membros: “When sapless age and weak unable limbs / Should bring thy father to his drooping chair” (Shakespeare, 2007: 489). Também na tragédia *King Lear* (1603-

1606), uma obra maior de Shakespeare, a princesa e herdeira Regan sugere ao decrepito e semilouco monarca da Bretanha que se deixe aconselhar e guiar por alguém com melhor discernimento, pois este encontra-se numa fase da vida em que essa qualidade se desvanece:

O, sir! you are old;
Nature in you stands on the very verge
Of her confine: you should be rul'd and led
By some discretion that discerns your state
Better than you yourself. (...)
(Shakespeare, 2007: 843-844)

Também a lírica shakespeariana reflete, ainda que mais raramente, o tema da decrepitude. O final do soneto sessenta, dedicado à passagem agreste do tempo, evoca a tradicional imagem de uma foice imparável que colhe a beleza, simbolizada pela flor:

Like as the waves make towards the pebbled shore,
So do our minutes hasten to their end;
Each changing place with that which goes before,
In sequent toil all forwards do contend.
Nativity, once in the main of light,
Crawls to maturity, wherewith being crown'd,
Crooked elipses 'gainst his glory fight,
And Time that gave doth now his gift confound.
Time doth transfix the flourish set on youth
And delves the parallels in beauty's brow,
Feeds on the rarities of nature's truth,
And nothing stands but for his scythe to mow:
And yet to times in hope my verse shall stand,
Praising thy worth, despite his cruel hand.
(Shakespeare, 2007: 1014)

A mesma ideia da foice que ceifa uma flor efémera e bela emerge no verso final deste poema de Eugénio, recolhido em *Branco no Branco* (1984):

É inverno, as mãos mal podem
com os dedos,
o nome que me traz o vento são
quatro sílabas de neve.

No deserto do muro, no branco deserto
a prumo, o rasto de uma lágrima
ou qualquer coisa assim
miúda e apagada.

A mão escreve sobre a terra:
não há outro lugar para morrer,
a luz
ceifada flor a flor.

(Andrade, 2005: 377-378)

O tempo de Invernã, anunciado no verso de abertura, traz consigo uma diversidade disfórica: a falta de forças, enunciada na sugestiva imagem “as mãos mal podem / com os dedos” (Andrade, 2005: 378); a ausência da pessoa amada ou de algum amigo falecido: “o nome que me traz o vento são / quatro sílabas de neve” (Andrade, 2005: 377); e, por fim, a tristeza lacrimosa. Os versos finais — “a luz / ceifada flor a flor” (Andrade, 2005: 378) — recordam a imagem a que também Shakespeare recorre, e enfatizam uma atmosfera de perda, gradual e constante, sob o lastro da velhice e da inevitabilidade da morte.

No mesmo espírito, o poema “Cercos”, um dos poucos textos que sobressaem na obra *Rente ao Dizer* (1992), Eugénio recorre à vegetização (Ferraz, 2004: 17) do corpo velho, aqui equiparado a uma árvore em cedência, de raízes expostas e galhos secos:

O corpo começa a consentir,
ceder, abrir fendas
com as chuvas altas,
a mostrar, quase exhibir
velhas raízes, rugas, mágoas,
a secura próxima dos galhos;
o corpo, sim, ele que foi afável
e crédulo e solar — tão
indiferente agora às matinais
e despenteadas vozes:
distante e tão cercado
de apagadas águas.
(Andrade, 2005: 474)

Tal como no texto que anteriormente citei, também nestes versos a velhice surge como um processo lento, ainda no início, mas inexorável: “O corpo começa a consentir” (Andrade, 2005: 474). O texto arquiteta-se sobre o contraste flagrante entre o corpo/árvore jovem, descrito em termos eufóricos como “afável / e crédulo e solar” (Andrade, 2005: 474), e o corpo velho, “indiferente” à manhã, que simboliza a juventude, progressivamente mais “distante”, e já rodeado de “apagadas águas”, que anunciam a morte.

4. Os despojos do amor

Nos textos que abordam o tema da velhice, o desassossego de Shakespeare prende-se, ocasionalmente, com o declínio do corpo erótico, agora incapaz de satisfazer o desejo por causa da idade avançada. Gracejando sobre este tópico, o bardo afirma lapidarmente, pela boca do jovem Benedick, na comédia *Much Ado about Nothing* (1598-1599?): “A man loves the meat /

in his youth that he cannot endure in his age” (Shakespeare, 2007: 129).

Esta preocupação com a capacidade de manter viva a chama do erotismo é nítida no poeta quando se refere a uma pessoa amada mais nova do que ele. Tal sucede no soneto 97, pertencente à série “Fair Youth”, e talvez escrito a pensar no nobre Henry Wriothesley, terceiro conde de Southampton, e patrono de Shakespeare, por quem este nutriria uma disfarçada paixão, devido à natureza proibida do seu amor homossexual (Bate, 1998: 41). Perante a ausência da pessoa amada, o poeta evoca imagens de um Inverno triste, despojado e de folhas raquíticas, tempo simbólico de afastamento e da diferença de idades:

How like a winter hath my absence been
From thee, the pleasure of the fleeting year!
What freezings have I felt, what dark days seen!
What old December's bareness every where!
And yet this time removed was summer's time,
The teeming autumn, big with rich increase,
Bearing the wanton burden of the prime,
Like widow'd wombs after their lords' decease:
Yet this abundant issue seem'd to me
But hope of orphans and unfather'd fruit;
For summer and his pleasures wait on thee,
And, thou away, the very birds are mute;
Or, if they sing, 'tis with so dull a cheer
That leaves look pale, dreading the winter's near.
(Shakespeare, 2007: 1017)

A questão do envelhecimento associado ao declínio do desejo também preocupou Eugénio, como argumenta António Manuel Ferreira, no artigo “Eugénio de Andrade: Figuras de Melancolia”, um dos mais completos sobre esta matéria:

A velhice constitui um dos temas que, na obra de Eugénio de Andrade, propiciam uma visão melancólica da vida; e a figuração disfórica do envelhecimento é ampliada pela convocação de dois outros temas axiais do poeta: o erotismo e a relação conflituosa com a poesia. (...) o corpo erótico é sempre juvenil; na erótica eugeniana não há lugar para o corpo envelhecido. (Ferreira, 2006: 93)

Poeta do corpo feito “carne de amor” (Andrade, 2005: 467) e do sexo como flama e sinal de juventude, Eugénio aflige-se, em diversos textos, como o desvanecimento gradual do erotismo. Dois poemas em prosa, retirados de *Memória doutro Rio* (1978), e poucas páginas espaçadas, evidenciam esta preocupação:

Envelhecer não é assim tão simples, por mais que o digam. Quantos dias de sol o declínio nos reserva? Por quanto tempo poderemos amá-los, a esses jovens, sem os ofender? Esta alegria de noutros corpos

sermos ainda alguma juventude, como guardá-la, sem a degradar?
(Andrade, 2005: 298)

Estas linhas confessionais revelam a dificuldade inerente à aprendizagem da velhice e a assunção da fragilidade do corpo no plano erótico. À semelhança do que sucede em textos que anteriormente transcrevi e analisei, este declínio é visto como um processo gradual, imparável, que deve ter parecido particularmente doloroso a um poeta que buscou a perfeição, a força solar e a adolescência. Sem cair na autocomiseração, um tom que Eugénio sempre abominou, transparece um sentimento de inferioridade em relação aos mais novos, pujantes de desejo, na segunda questão: “Por quanto tempo poderemos amá-los, a esses jovens, sem os ofender?” (Andrade, 2005: 298). Escassas páginas depois, outro texto, intitulado “Vastos Campos”, retoma as inquietações levantadas:

Vou fazer-te uma confidência, talvez tenha já começado a envelhecer e o desejo, esse cão, ladra-me agora menos à porta. Nunca precisei de frequentar curandeiros da alma para saber como são vastos os campos do delírio. Agora vou sentar-me no jardim, estou cansado, setembro foi mês de venenosas claridades, mas esta noite, para minha alegria, a terra vai arder comigo. Até ao fim. (Andrade, 2005: 301)

Neste passo, o final do Verão, representado pelo mês de Setembro, emerge associado ao início da velhice, o último cintilar do desejo antes da melancólica entrada em cena do Outono. O mesmo sentimento de impotência do escritor perante um corpo jovem revela-se ainda neste poema, “Ritmo Surdo”, incluído em *O Sal da Língua* (1995), um dos derradeiros livros do poeta:

No ritmo surdo sem forma ainda
de um verso,
surge um corpo aberto ao sol
da minha mão.
Pertença tão pouco ao meu
corpo que nem sequer
beije quem me entregava a boca.
Que luz recusava assim
por recear
que de tão verde fora amarga?
Como cheguei a isto, despido
de quanto amei? Terias sido tu,
que de tão jovem me envelheceste?
Diz, não digas. A ternura
dirá o que não sabe o desejo.
(Andrade, 2005: 525)

O temor do poeta, patente na incapacidade ou recusa em beijar a pessoa mais jovem,

enraíza-se no cansaço do seu próprio corpo, envelhecido e desabilitado de desejo. Em substituição do que poderia ser o início de um ato de amor, surge o carinho a que aludem os versos finais: “A ternura / dirá o que não sabe o desejo” (Andrade, 2005: 525). Porém, estas palavras talvez pouco mitiguem a questão amarga, central ao poema, e que permanece por responder: “Terias sido tu, / que de tão jovem me envelheceste?” (Andrade, 2005: 525).

5. O último ato do Inverno

A morte é um tema incomum na poesia do bardo inglês, assomando apenas ocasionalmente num ou noutro soneto; contudo não é invulgar na obra tão aparentemente luminosa de Eugénio, como testemunham os epitáfios, quase epitáfios e elegias dedicados a escritores e artistas como Vitorino Nemésio, Casais Monteiro, Jorge de Sena, Ruy Belo, Luís Miguel Nava, Pier Paolo Pasolini, entre outros (Saraiva, 2006: 15). A postura de Shakespeare e de Eugénio perante o fim é semelhante: ambos o sentem disforicamente e procuram afastá-lo, acreditando na poesia como uma forma de resgate, sobrevivência, imortalidade.

Se, nas obras destes autores, o Outono é um tempo de velhice, já o Inverno emerge como sinónimo de morte — o desenlace natural do ser humano, mas nem por isso menos doloroso e aflitivo. No soneto 73, popular junto dos leitores do bardo, mas também zurzido pela crítica exigente devido ao tom sentimentalista (Berryman, 2001: 291), o poeta assume a sua decrepitude. Para tanto, recorre ao cotejo entre o ser humano e a natureza, e afirma que, no seu corpo, são já evidentes os traços da estação em que as folhas tombam e os ramos tremem perante o frio:

That time of year thou mayst in me behold
When yellow leaves, or none, or few, do hang
Upon those boughs which shake against the cold,
Bare ruin'd choirs, where late the sweet birds sang.
(Shakespeare, 2007: 1015)

Na mesma linha, os versos seguintes comparam o poeta envelhecido ao melancólico momento do dia em que o sol que se põe e as réstias de luz cedem lugar, progressivamente, à noite — metáfora talvez demasiado evidente para a morte, mas que funciona na estrutura e âmbito do poema:

In me thou see'st the twilight of such day
As after sunset fadeth in the west;
Which by and by black night doth take away,
Death's second self, that seals up all in rest.

(Shakespeare, 2007: 1015)

O sujeito poético prossegue, notando que se encontra já no leito de morte e que tudo quanto antes alimentava a chama da sua juventude se esvai, agora, paulatinamente, um pouco como o fogo que se extingue quando a lenha termina:

In me thou see'st the glowing of such fire,
That on the ashes of his youth doth lie,
As the death-bed whereon it must expire
Consum'd with that which it was nourish'd by.
This thou perceiv'st, which makes thy love more strong,
To love that well which thou must leave ere long.
(Shakespeare, 2007: 1015)

No livro *Matéria Solar* (1980), Eugénio volta a eleger o Inverno como a estação mais próxima ao seu conceito de envelhecimento *para* a morte — sem a possibilidade de qualquer redenção divina, pois o poeta era ateu — invocando também a sempiterna imagem do lume que se extingue:

Vê como se morre devagar
neste inverno
que se aproxima da cintura;

como a chuva entra pelo sono
e a sombra mais amarga
se vai juntando à terra nua;

ou a fria chama da cal
tarda.
(Andrade, 2005: 325)

A melancolia adensa-se, penosamente, com a partida dos amigos, vítimas do rodar das estações: “nesses lugares onde o ar / perde a mão, / os meus amigos começam a morrer” (Andrade, 2005: 324).

Na mesma linha, no poema “Não Sei”, Eugénio protesta com um falecido, numa atitude característica de certa fase do luto em que incredulidade e zanga contra a pessoa que parte se mesclam (Kastenbaum, 2000: 218):

Não sei porque diabo escolheste
janeiro para morrer: a terra
está tão fria.
É muito tarde para as lentas
narrativas do coração,
o vento continua

a tarefa das folhas:
cobre o chão do esquecimento.
Eu sei: tu querias durar.
Pelo menos durar tanto como o tronco
da oliveira que teu avô
tinha no quintal. Paciência,
querido, também Mozart morreu.
Só a morte é imortal.
(Andrade, 2005: 540-541)

O último verso, lapidar, ecoa as derradeiras linhas do soneto 146, de Shakespeare, talvez o mais amargo do poeta inglês, na mistura entre desespero e revolta que encerra perante a morte (Correia, 1996: 406): “So shalt thou feed on death, that feeds on men, / And death once dead, ther’s no more dying then” (Shakespeare, 2007: 1022). Nestas palavras, só a *morte da morte* poderia conceder a eternidade ao ser humano e, implicitamente, ao poeta.

As reflexões de Eugénio são ainda mais dolorosas se tivermos em conta que o convívio com a inevitabilidade do fim nunca foi fácil para este escritor. Por vezes, mostra-se incrédulo: “se a luz é tanta / como se pode morrer?” (Andrade, 2005: 246); noutras ocasiões, nega a mortalidade: “A morte não existe: / tudo é canto ou chama” (Andrade, 2005: 76); pede o adiamento do fim: “Dai-me outro Verão nem que seja / de rastos” (Andrade, 2005: 594); tenta ludibriar o destino: “sei uma canção para enganar a morte” (Andrade, 2005: 331), “[escrevo] para adiar a morte” (Andrade, 1995: 111); e, retoricamente, transforma a morte numa personagem, uma estratégia bem conhecida na Psicologia para lidar com o medo do desconhecido ou do abstrato (Kastenbaum, 2000: 141, 143, 145): “Como enxotar a morte: esse animal / sonâmbulo dos pátios da memória?” (Andrade, 2005: 184).

Dentre os textos da sua obra por onde a morte paira, distingo um poema que encerra o livro *Branco no Branco* (1984), publicado quando o poeta teria já mais de sessenta anos. Neste, Eugénio faz um balanço satisfatório da sua vida, e encara o fim com uma tranquila resignação:

Estou contente, não devo nada à vida,
e a vida deve-me apenas
dez réis de mel coado.
Estamos quites, assim

o corpo já pode descansar: dia
após dia lavrou, semeou,
também colheu, a até
alguma coisa dissipou, o pobre,

pobríssimo animal,
agora de testículos aposentados.
Um dia destes vou-me estender
debaixo da figueira, aquela

que vi exasperada e só, há muitos anos:
pertença à mesma raça.
(Andrade, 2005: 380)

Na segunda estrofe, o repouso do corpo insere-se na linha da identificação da morte com o sono, um expediente imemorial para suavizar e desdramatizar o óbito, pois implica a possibilidade de um eventual despertar (Morin, 1976: 117). O poeta recorda o esforço de toda uma vida, comparando-se, à maneira de Miguel Torga (1907-1995), a um camponês que arrou, semeou e colheu. Na terceira quadra, numa renúncia estoica, promete deitar-se, um dia, à sombra da figueira, aguardando, deduzo, o fim. A escolha desta árvore, velha e solitária, não será, por certo, fortuita. Num passo bíblico amplamente conhecido, Jesus amaldiçoa uma figueira da Betânia, secando-a, por esta não lhe proporcionar fruto (Mc 11: 20-24). A árvore ficou, assim, ligada à morte e a infertilidade que também Eugénio evoca nestes versos: “animal / agora de testículos aposentados” (Andrade, 2005: 380).

Na fase final da vida, a doença dolorosa não poupou nem Shakespeare, nem Eugénio. No início de 1616, o bardo inglês deu instruções para a elaboração do testamento, sofrendo, ao que se sabe, de uma doença grave. Desconhece-se a natureza exata da enfermidade: talvez sífilis, em resultado de uma vida promíscua; cáibra espática, comum entre os escritores; ou, como sugere Peter Ackroyd, na mais completa biografia feita sobre Shakespeare, tifo. Vários factos apontam para esta hipótese: o ano de 1616 foi particularmente insalubre, o Inverno quente e o regato que passava por New Place podiam ter facilmente disseminado o vírus. Se foi esta a causa da morte, Shakespeare deve ter sofrido penosamente ao longo das quatro últimas semanas de vida: sede que nenhum líquido poderia matar, febre e uma terrível fadiga. Tal infeção explicaria por que motivo o funeral foi apressado e o defunto depositado a uma profundidade invulgar, dezassete pés, para evitar contágio (Ackroyd, 2005: 512-514).

A morte de Eugénio foi, também, longa e dolorosa. Diversos indivíduos, como o escritor Manuel António Pina, testemunharam esse calvário à articulista Helena Teixeira da Silva, do *Jornal de Notícias*:

“Ninguém merece sofrer assim. Durante este último ano e meio, o seu estado era de menos do que vida. Por isso, mesmo que pareça cruel — mais cruel seria perpetuar-lhe a dor — a sua morte foi uma libertação”. A última caminhada do poeta, intercalada de lucidez e do “peso da sombra” potenciada por um sofrimento agudo e pela medicação, “já não fazia sentido”, lamenta Jorge Sousa Braga, médico, amigo, poeta, discípulo de Eugénio, a quem fica a dever “a veia da escrita”. (Silva, 2005: 9)

O contributo destes poetas para as letras dos respetivos países e para o cânone humano

é reconhecidamente imortal e sobreviveu à carne perecível. No caso de Shakespeare, a proficuidade do seu labor literário enriquece também à própria língua inglesa: “Foi um inventor de palavras numa dimensão sem rival”, afirma o historiador Paul Johnson. “Existem diferentes métodos para calcular quantas palavras Shakespeare cunhou. Um dos métodos situa o total em 2076; outro, em cerca de 6700 (...), uma percentagem impressionante” (Johnson, 2006: 75).

Já a poesia epígona de Eugénio teve, entre outros méritos, a capacidade de apropriar, pela intertextualidade, e depois devolver, com renovada frescura, a herança dos inúmeros escritores que o influenciaram. Entre estes contam-se nomes maiores, pertencentes às mais diversas correntes, épocas e culturas: Homero (séc. IX a.C.), Matsuo Bashô (1644-1694), John Keats (1795-1821), William Blake (1757-1827), Walt Whitman (1819-1892), Charles Baudelaire (1821-1867), Reiner Maria Rilke (1875-1926), Wallace Stevens (1879-1955) ou Konstantínos Kavafis (1863-1933) (Mancelos, 2009: 39). Shakespeare foi uma dessas vozes incontornáveis que, na obra eugéniana, respira e pulsa de novo, mercê da intertextualidade e da homenagem prestada pelo autor português.

Perante tal legado, poderá o esquecimento tocar estes poetas incandescentes? Se o escritor é também a sua obra, duvido. Como escreveu Carlos Reis, a propósito do falecimento de Eugénio, “a morte tem muitos rostos, a de Eugénio de Andrade deixa-nos a melancólica consolação de que nenhum desses rostos tem como nome Poesia” (Reis, 2006: 41).

Bibliografia

- Ackroyd, Peter. *Shakespeare: The Biography*. New York: Nan A. Talese, 2005.
- Andrade, Eugénio de. *À Sombra da Memória*. 1ª ed. Porto: Fundação Eugénio de Andrade, 1993.
- *Rosto Precário*. 6ª ed. Porto: Fundação Eugénio de Andrade, 1995.
- . *Poesia*. 2ª ed. revista e acrescentada. Porto: Fundação Eugénio de Andrade, 2005.
- Bate, Jonathan. *The Genius of Shakespeare*. Oxford: Picador, 1998.
- Berryman, John. *Berryman's Shakespeare*. Ed. John Haffenden. London: Tauris Parke, 2001.
- Bíblia Sagrada*. Lisboa: Difusora Bíblica, 2001.
- Braque, Georges. *Le Jour et la Nuit: Les Cahiers de Georges Braque: 1917-1952*. Mayenne: Gallimard, 1985.
- Campos, Jorge, e Isabel Soares. *Eugénio de Andrade: O Poeta & Eugénio de Andrade: Rosto Precário* (duplo documentário televisivo). Lisboa: RTP, 1993.
- Correia, Maria Helena de Paiva. “*The Sonnets*, de William Shakespeare”. *Literatura Inglesa I: Época Renascentista*. Org. Maria Helena de Paiva Correia, e Maria Eduarda Ferraz de Abreu. Lisboa: Universidade Aberta, 1996. 385-411.

- Eliot, T[homas] S[tearns]. *The Waste Land and Other Poems*. Introd. Frank Kermode. New York: Penguin, 2003.
- Ferraz, Eucanãa. “Eugénio: animal amoroso”. *Relâmpago: Revista de Poesia* 15 (Out. 2004): 15-33.
- Ferreira, António Manuel. *Do Canto ao Conto: Estudos de Literatura Portuguesa*. Aveiro: Til, 2006.
- Greer, Germaine. *Shakespeare: A Very Short Introduction*. Oxford: OUP, 2002.
- Johnson, Paul. *Criadores: De Chaucer a Walt Disney*. Trad. Inês Castro. Lisboa: Aletheia, 2007.
- Kastenbaum, Robert. *The Psychology of Death*. 3rd ed. New York: Springer, 2000.
- Keats, John. *Complete Poems*. Ed. Jack Stillinger. Harvard: HUP, 2003.
- Mancelos, João de. *O Marulhar de Versos Antigos: A Intertextualidade em Eugénio de Andrade*. Lisboa: Colibri, 2009.
- Morin, Edgar. *O Homem e a Morte*. Trad. João Guerreiro Boto. Lisboa: Europa-América, 1976.
- Reis, Carlos. “A Poesia como Eternidade”. *Cadernos de Serrúbia* 6 (Out. 2006): 37-41.
- Saraiva, António. “Na Morte de Eugénio de Andrade”. *Cadernos de Serrúbia* 6 (Out. 2006): 13-17.
- Seixo, Maria Alzira. “A Prosa de Eugénio”. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, ano XXVII, n. 958 (20 jun.-3 jul. 2007): 20-21.
- Shakespeare, William. *The Complete Illustrated Works of William Shakespeare*. New York: Bounty Books, 2007.
- Silva, Helena Teixeira da. “Escreveu a morte antes de a receber”, *Jornal de Notícias*, 14 Jun. 2005: 9.
- Wells, Stanley, and James Shaw. *Dictionary of Shakespeare*. Oxford: OUP, 2005.

Meninos que a escrita leva pela mão:

Visões da infância em William Blake e Eugénio de Andrade

“The past is a foreign country, they do things differently there”.
— L. P. Hartley, *The Go-Between* (1953).

1. Vozes inocentes cantam sobre a relva

No tempo primordial da infância, cada homem e mulher foi já Adão e Eva, e cada mãe ou pai, uma representação de Deus, aos olhos da criança. Por se tratar de uma época normalmente sem desassossego, sob a proteção dos adultos, a meninice recorda a parábola do Génesis, acerca da criação humana, representada pelas figuras simbólicas do primeiro homem

e da mulher feita da sua costela.

O tema da criança inocente e próxima aos deuses recorre na literatura universal de todas as épocas. Tal sucede precisamente porque esta figura se enraíza no arquétipo da criança primordial, parte da matriz humana, segundo os estudos do mitólogo húngaro Carl Kerényi (1967: XVII-XVIII). Na literatura inglesa, este arquétipo já era explorado no século XVII, pelos poetas Richard Crashaw, Andrew Marvell ou George Herbert, mas ganhará ênfase, posteriormente, com William Blake e William Wordsworth. A passagem da infância para a idade adulta, com as inevitáveis transformações físicas e psicológicas, evoca a expulsão do paraíso e a bíblica perda da inocência (Kennedy, 2006: 44-45).

Poucos poetas portugueses contemporâneos exploraram o tema da infância vista como paraíso perdido de forma tão imaginativa e vívida como Eugénio de Andrade (1923-2005). Numa entrevista acerca da sua meninice, passada em Póvoa de Atalaia, na Beira Baixa, o escritor afirma: “A infância é um dos meus temas, e eles não são muitos. Nos primeiros poemas que fiz a infância estava muito presente; mais tarde, vi-a com outros olhos, menos límpidos, talvez, mas mais fundos” (Andrade, 1995: 114).

A presença desta época da vida nos versos de Eugénio mereceu já reflexões de Arnaldo Saraiva, Paula Morão ou Luís Miguel Nava. No entanto, desconheço qualquer estudo comparativo sobre a infância na obra do autor português e do poeta inglês William Blake (1757-1827). Não faltam razões para estabelecer esse cotejo, desde logo porque ambos partilham a infância como uma trave-mestra da sua obra. Para além disso, Eugénio manifesta estima literária por Blake, equiparando-o a autores que lia zelosamente: Homero, Matsuo Bashô ou Konstantinos Kavafis (Andrade, 1995: 16). Por vezes, esse apreço transparece em poemas singelos, onde Eugénio presta homenagem a Blake:

As crianças que sobre a relva cantam
na canção de Blake
não as ouço daqui, ou então
é só na memória
que as vozes inocentes
se juntam à respiração do sol:
é sobre o feno em flor e não
sobre a relva que as crianças
cantam nesta canção.
(Andrade, 2005: 460)

Serão as crianças do poema de Eugénio semelhantes às que calcorreiam as composições de *Songs of Innocence and Experience* (1794), de Blake? Como é representada a infância nos versos destes autores? Quais os efeitos do crescimento sobre a mente pueril? Neste artigo, o meu objetivo principal é responder a estas questões, numa perspetiva comparada e de

intertextualidade endoliterária, analisando semelhanças, desvios e alusões que avizinham dois poetas longínquos.

2. A idade de ouro

Na abertura de *Songs of Innocence*, uma criança risonha aproxima-se do poeta e faz três pedidos: primeiro, que este toque uma melodia sobre o cordeiro; depois, que cante; e, por fim, que escreva um livro que todos possam compreender. A frescura e a *aparente* ingenuidade da obra de Blake provam o cumprimento desta promessa, e enquadram-se no estilo democrático, que se descobre na escrita de Tom Paine ou William Wordsworth. No universo poético de *Songs of Innocence*, as crianças evocam uma inocência primeva, brincando num ambiente alegre e bucólico. Um bom exemplo surge no texto “Nurse’s Song”, que inspirou o poema de Eugénio:

When the voices of children are heard on the green,
And laughing is heard on the hill,
My heart is at rest within my breast,
And everything else is still.
(Blake, 2000: 66)

Na estrofe seguinte, a ama chama os meninos para que regressem ao lar, antes do cair da noite; porém, as crianças reclamam o prolongamento da brincadeira no campo:

‘No, no, let us play, for it is yet day,
And we cannot go to sleep;
Besides, in the sky the little birds fly,
And the hills are all cover’d with sheep.’
(Blake, 2000: 66)

A ama acede a este pedido, sem receio nem hesitações, porque na atmosfera campestre descrita, não há lugar para o perigo e, portanto, o medo não tem razão de existir. A confirmá-lo, toda a cena é redigida num estilo deliberadamente singelo, mas numa perspetiva ingénuo, que apenas se poderia encontrar no paraíso (Willmott, 1990: 36).

Outros textos da primeira parte de *Songs of Innocence and Experience* sintonizam esse espírito: as crianças são equiparadas a aves num ninho, a flores desabrochantes ou aos cordeiros que pontilham a verdura, num léxico que evoca os textos bíblicos diletos de Blake. Mesmo quando os meninos se perdem (pesadelo comum a todas as crianças) surgem guardadas por Deus, representado pelo pastor ou descrito como “the watchman of the night”, até que os pais, diligentes, as recuperem (Blake, 2000: 71).

A qualidade mais relevada destas crianças é a inocência, e o estado de espírito comum,

a alegria: as crianças riem-se, cantam e até o nome do recém-nascido é “Sweet Joy”. Esta expressão, se lida inversamente, é “joy sweet” e lembra-me a palavra “Jesus” (Blake, 2000: 62), uma ideia talvez não descabida, pois a imagem que enquadra o poema sugere o momento da Anunciação, estando Maria, o Menino e um anjo envolvidos pelas pétalas de uma flor.

Também para Eugénio, a meninice constitui uma idade de ouro, onde a inocência e a curiosidade caminham de mãos dadas. Na crónica “Em Louvor das Crianças”, presente no volume de memórias *Rosto Precário*, o poeta afirma:

Se há na terra um reino que nos seja familiar e ao mesmo tempo estranho, fechado nos seus limites e simultaneamente sem fronteiras, esse reino é o da infância. A esse país inocente, de onde se é expulso demasiado cedo, apenas se regressa em momentos privilegiados — a tais momentos se chama, às vezes, poesia. Essa espécie de terra mítica é habitada por seres de uma tão grande formosura que os anjos tiveram neles o seu modelo, e foi às crianças, como todos sabem pelos evangelhos, que foi prometido o paraíso. (Andrade, 1995: 131)

Neste texto em prosa, e à semelhança do que sucede nos versos de Blake, são nítidas as referências à infância como uma fase da vida e um lugar edénico: “país inocente de onde se é expulso”, “terra mítica habitada por anjos” e “paraíso” (Andrade, 2005: 359).

Outro aspeto comum ao imaginário blakiano é a presença da Primavera e do Verão como estações associadas à infância, e da paisagem idílica como local que rodeia a inocência. Paula Morão descreve esse espaço como um “mundo primevo” ou uma “paisagem fundadora” (Morão, 1996: 147-148); por seu turno, Arnaldo Saraiva refere a Beira Alta como o “locus nascendi” e a “material primordial” do poeta (Saraiva, 1995: 43-44). Estas expressões associam o campo ao paraíso bíblico e implicam a relevância desse ambiente na formação da sensibilidade poética do pequeno José Fontinhas, nome verdadeiro de Eugénio de Andrade. Numa entrevista recolhida em *Rosto Precário*, o escritor reconhece:

Foi importante ter nascido numa pequena povoação do sul, com grandes espaços abertos à poeira dos rebanhos; foi importante ter sentido o ardor do vento e o cheiro da cal fresca; (...) foi importante colher as maçãs das árvores e mordê-las e deitá-las fora, ou mergulhar os pés na água até ficarem de vidro. (Andrade, 1995: 175)

Tal importância da terra, vista como éden perdido, sobressai em numerosos poemas de Eugénio. Basta referir um, intitulado “Sobre outros lábios”, que representa a atmosfera da infância na Beira:

Eu crescia para o verão.

Para a água
Antiquíssima da cal
crescia violento e nu.

Podiam ver-me crescer
rente ao vento,
podiam ver-me em flor,
exasperado e puro.

À beira do silêncio,
eu crescia para o ardor
calcinado dos cardos
e da sede.
(Andrade, 2005: 169)

A infância tem um fim, e tanto o menino José como o poeta-feito-criança têm consciência dessa efemeridade, nos versos finais do texto.

Morre-se agora
entre contínuas chuvas,
os lábios só lembrados
de um verão sobre outros lábios.
(Andrade, 2005: 169)

Da transitoriedade da infância advém a melancolia, um sentimento que percorre grande parte dos poemas da obra eugeniana e que assinala a entrada na idade adulta, espécie de expulsão do paraíso. Esta foi marcada biograficamente pela mudança para a cidade de Lisboa, em companhia da mãe, ainda jovem e solteira, e pela constatação da iniquidade humana. Essa deslocação terá certamente deixado marcas, e denuncia-se na saudade do meio rural, associado ao Estio e à infância ou juventude.

Não é também por mero acaso que o livro para crianças (e adultos) *História da Égua Branca* (1987), dedicado ao afilhado de Eugénio, o pequeno Miguel, tem como cenário os vastos campos do interior português e, como personagens, meninos e animais, que interagem, num tempo indeterminado, mas soalheiro. O estio, sendo um espaço de crescimento de plantas e frutos, traz consigo conotações eufóricas de renovação e eternidade, criando um espaço de sonho, onde a infância, descuidada e alegre, parece nunca poder terminar.

Esta infinidade aparente surge também na poesia eugeniana, sobretudo num pequeno conjunto de sete composições que abrem *O Outro Nome da Terra*, e onde um menino, tratado por “filho” é interpelado: “Para que estrela estás crescendo / filho, para que estrela matutina” (Andrade, 2005: 435). Este menino, cujo nome nunca é propositadamente revelado, representa ou simboliza todas crianças. A sua característica mais nítida é ser imortal: “Só as crianças não morrem”; “és o outro nome da terra, / ou simplesmente da eternidade”; “Demora-te, demora-

te assim: / faz do olhar / tempo sem tempo” (Andrade, 2005: 435-436).

A combinação entre espaço bucólico e a estação mais quente do ano é também recorrente nos versos de Blake, sobretudo na primeira parte de *Songs of Innocence and Experience*, como referi, gerando a mesma sensação ilusória de eternidade — que outros poemas se apressam a desmentir, com amargura.

3. Nas ruínas da memória: a queda

Entre 1790 e 1800, Blake e a esposa viviam numa casa com um pequeno jardim, em Lamberth. Conta Mr. Butt, um vizinho, que ao visitar os Blakes se deparou, escandalizado, com ambos nus. “Come in!”, convidou Blake, “It’s only Adam and Eve, you know”. E o poeta explicou ao surpreendido Mr. Butt que o nudismo se devia à inspiração de *Paradise Lost* (1667), de John Milton, que reliam na altura (Sutherland, 1975: 126).

Este episódio reflete o desprezo de Blake por convenções religiosas ou resultantes da tradição. Ao mesmo tempo evidencia um apreço pelo conceito bíblico de paraíso, que nimba diversas composições de *Songs of Innocence and Experience*, e se espelha nalgumas gravuras, nomeadamente a da capa ou a que envolve “Divine Image”. Para o poeta inglês, o pecado original não constitui uma herança, mas sim uma consequência da repressão social, que distorce o potencial humano (Woodcock, 2000: 56). Neste sentido, os meninos e as meninas de Blake são Adão e Eva antes da queda.

O poema “A Little Girl Lost” recorre à parábola genesíaca, adaptando-a com imaginação e sentido crítico. Assim, ilustra a queda do inocente para o estado adulto, ou da ignorância para a dolorosa consciência do pecado. O poeta assume o papel de narrador, dirigindo-se, na primeira estrofe, aos leitores de um futuro mais informado:

Children of the future age,
Reading this indignant page,
Know that in a former time
Love, sweet love, was thought a crime.
(Blake, 2000: 89)

A estrofe seguinte remete, inequivocamente, para um tempo paradisíaco, onde o ser humano era poupado ao sofrimento e às agruras do mundo, uma idade de ouro, semelhante à que Ovídio descreve no primeiro livro de *Metamorfoses* (8 dC):

In the age of gold,
Free from winter’s cold,

Youth and maiden bright,
To the holy light,
Naked in the sunny beams delight.
(Blake, 2000: 89)

Nesse ambiente edénico, um par de jovens dá aso a prelúdios amorosos, sobre a relva, longe dos pais ou de um Deus de cenho franzido (Gillham, 1973: 53). A queda de Ona, espécie de Eva que corresponde a qualquer criança ou jovem, não se perde durante as carícias trocadas com o amado, como se infere da parábola bíblica, marcada pela serpente fálica e pela maçã aberta como o sexo feminino. Aqui, a culpa surge de forma bem diversa:

To her father white
Came the maiden bright;
But his loving look,
Like the holy book.
All her tender limbs with terror shook.
(Blake, 2000: 89)

O pai recorda o Deus punitivo do Antigo Testamento, ideia reforçada pela expressão “holy book”, ou seja, a Bíblia. A inocência de Ona perde-se apenas pela ideia de pecado e através de um único olhar do pai, que inflige vergonha e culpa. Nas palavras de D. G. Gillham: “as we leave our infancy, and early childhood further behind, the more likely we become to distort our experiences in an attempt to bend them to our ideas of what we should be” (Gillham, 1973: 57). Se, na infância, as inibições e sentimentos de culpa são inculcados pela família, no contexto da educação, já no mundo adulto, o olhar repressor é exercido por instituições: a igreja e o estado. Até afetos como o amor ou o livre desenvolvimento da sexualidade são regulados por tradições preconceituosas e legislação discriminatória. Neste cenário, a inocência não pode resistir à iniquidade dos adultos — ou, como resume Blake, no poema profético *Vala or The Four Zoas*: “Unorganised Innocence: An Impossibility / Innocence dwells with Wisdom but never with Ignorance” (Blake, 1926: 334).

Contrariamente a Blake, na obra eugeniana, a figura da criança não é uma personagem coletiva, mas o *eu* passado do escritor. Este recorda a pureza que resulta do contacto infantil com o meio rural de Póvoa de Atalaia, associado à descoberta da natureza e da linguagem poética (Bertolazzi, 2010: 119). Por exemplo, no dístico “Da Memória”, afirma: “Branco, branco e orvalhado, / o tempo das crianças e dos álamos” (Andrade, 2005: 93). Nas isotopias e no léxico eugeniano, notavelmente coeso, a brancura é um elemento eufórico, sinónimo de iluminação. Neste contexto, o ensaísta espanhol Miguel Casado, afirma que os meninos que espreitam nos versos de Eugénio são “híbridos de animal e homem” (Casado, 2005: 227), por causa da alegria inconsciente que lembra a da ceifeira do poema de Pessoa.

À semelhança de Blake, Eugénio nota a fragilidade da inocência infantil e apressa-se a denunciar a sua corrupção pela sociedade, na crónica “Em Louvor das Crianças”, incluída em *Rosto Precário*:

A sedução das crianças provém, antes de mais, da sua proximidade com os animais — a sua relação com o mundo não é a da utilidade, mas a do prazer. Elas não conhecem ainda os dois grandes inimigos da alma, que são, como disse Saint-Exupéry, o dinheiro e a vaidade. Estas frágeis criaturas, as únicas desde a origem destinadas à imortalidade, são também as mais vulneráveis — elas têm o peito aberto às maravilhas do mundo, mas estão sem defesa para a bestialidade humana (...). (Andrade, 1995: 131)

A vulnerabilidade a que Eugénio alude resulta precisamente de uma inocência que se confunde com ignorância, por não ter o contraponto da experiência. Neste contexto, o crescimento é uma *fatalidade desejável*, passo a contradição, sem a qual o ser humano não pode desenvolver a personalidade nem defender-se das pressões do mundo que Blake e Eugénio mencionam. Não existe outra via: o progresso interior do indivíduo exige essa jornada do estado infantil para o adulto.

4. O progresso dos contrários

Tal como o título e o subtítulo da obra demonstram, *Songs of Innocence and Experience showing the two contrary states of the human soul*, existem forças em tensão na vida humana. Para Blake, a viagem rumo à adultícia faz-se através dos opostos, em dialética constante: “Without contraries is no progression. Attraction and Repulsion, Reason and Energy, Love and Hate, are Necessary to human existence” (Blake, 2000: 196), afirma em *The Marriage of Heaven and Hell* (1790). Tal implica uma harmonização dos contrários, numa visão holística (Smith, 1999: 213). Sem a esperança da inocência, a experiência refletiria apenas o cinismo; ao passo que a inocência, *per se*, corresponderia ao escapismo ou a uma ingenuidade frágil, semelhante à do menino limpa-chaminés que surge em ambas as partes da obra (Woodcock, 2000: 58). Em suma, pela conjugação da inocência e da experiência ganha-se sabedoria de vida e maturidade.

Também neste aspeto Eugénio se aproxima de Blake, pois combate as dicotomias, sobretudo as resultantes da doutrina judaico-cristã, como a cisão entre o corpo e a alma, o pecado e a pureza. Ao rejeitar o dualismo, pugna pela compreensão da pessoa como uma entidade holística: “Nunca nenhum dualismo serviu bem o poeta. (...) Não há vitória definitiva sem a reconciliação dos contrários. (Andrade, 1995: 19)

Cabe a cada ser humano, no seu percurso rumo à maturidade, cultivar esta perspetiva

inclusiva. E o escritor, levando os meninos pela mão, verso a verso, saberá onde e quando os largar — para que sigam a jornada pela vida.

Bibliografia

- Andrade, Eugénio de. *À Sombra da Memória*. Porto: Fundação Eugénio de Andrade, 1993.
- . *Rosto Precário*. 6ª ed. revista e acrescentada. Porto: Fundação Eugénio de Andrade, 1995.
- . *Os Afluentes do Silêncio*. 9ª ed. revista e acrescentada. Porto: Fundação Eugénio de Andrade, 1997.
- . *Poesia*. 2ª ed. revista e acrescentada. Porto: Fundação Eugénio de Andrade, 2005.
- Bertolazzi, Federico. *Noite e dia da mesma luz: Aspectos da poesia de Eugénio de Andrade*. Lisboa: Colibri, 2010.
- Blake, William. *The selected poems of William Blake*. Introduction, notes and bibliography by Bruce Woodcok. London: Wordsworth, 2000.
- . *The prophetic writings of William Blake: in two volumes*. Oxford: Clarendon, 1926.
- Casado, Miguel. “De tanto mirar: Notas al pie de algunos Versos de Eugénio de Andrade”. *Ensaaios sobre Eugénio de Andrade*. Org. José da Cruz Santos. Porto: Asa, 2005. 275-285.
- Gillham, D. G. *William Blake*. Cambridge: CUP, 1973.
- Kennedy, David. *The well of being: Childhood, subjectivity and education*. Albany: SUNY Press, 2006.
- Kerényi, Carl. *Eleusis: Archetypal image of mother and daughter*. Trans. Ralph Mayner. Princeton: PUP, 1967.
- Morão, Paula. “A infância na obra de Eugénio de Andrade”. *Cadernos de Serrúbia* 1 (Dez. 1996): 141-153.
- Saraiva, Arnaldo. *Introdução à poesia de Eugénio de Andrade*. Porto: Fundação Eugénio de Andrade, 1995.
- Smith, Kenneth Edward. *An analysis of William Blake's early writings and designs to 1790, including Songs of innocence*. Lewiston: Edwin Mellen P, 1999.
- Sutherland, James. *The Oxford Book of Literary Anecdotes*. London: OUP, 1975.
- Willmott, Richard, ed. *Songs of innocence and experience, by William Blake*. Oxford: OUP, 1990.
- Woodcok, Bruce. *Songs of innocence and experience, by William Blake*. London: Wordsworth, 2000.

Sinopse

Eugénio de Andrade é um dos poetas contemporâneos mais célebres e estimados. A sua obra, traduzida em diversas línguas, continua a apaixonar investigadores e amantes da literatura. Escrito num estilo cativante, *Uma canção no vento: A poesia de Eugénio de Andrade*, reúne ensaios que João de Mancelos apresentou em congressos de vários países europeus. Neles, o autor estuda a relação entre a poesia de Eugénio, a literatura universal, a música e a pintura.