

Adultismo pra Brinquedos

Nuno Amado

Resumo

Num verso da “Saudação a Walt Whitman”, Álvaro de Campos define o desejo de fazer arte como o equivalente adulto do impulso infantil que leva uma criança a entreter-se com brinquedos. Este género de definição de autor ocorre com alguma frequência na obra de Pessoa. Numa carta de Fevereiro de 1915 a Ronald de Carvalho, por exemplo, Pessoa sugere que a actividade poética a que tanto ele como o destinatário se consagram não é senão a resposta dos adultos que são ao facto de, a dada altura, lhes terem sido tirados os brinquedos com que se entretinham. A análise detalhada de *Antinous* que proponho neste ensaio procurará defender que o longo epicédio em inglês publicado em 1918 é uma versão poética desta tese peculiar acerca de autoria, e que a actividade de estatuário a que o imperador Adriano promete dedicar-se depois da morte de Antínoo corresponde, acima de tudo, a um modo adulto de lidar com a inevitabilidade da perda do brinquedo com que se entretinha enquanto jovem.

Palavras-chave: Autor, Brinquedos, Antínoo, Adriano, Homoerotismo.

Abstract

In a line from “Saudação a Walt Whitman”, Álvaro de Campos defines the desire of making art as the adult equivalent to the childish impulse to play with toys. To define an author like this is something that occurs often in Pessoa’s work. In a letter written in February 1915 to Ronald de Carvalho, for instance, Pessoa suggests that the poetic activity to which both he and the addressee devote themselves is nothing other than the response of the adults they are to the circumstance of being deprived, at a certain point in their lives, of the toys with which they used to play. The detailed analysis of *Antinous* I propose in this essay aims to defend that the long epicedium published in 1918 is a poetic version of this peculiar thesis concerning authorship, and that the activity of sculptor to which the emperor Adrian promises to dedicate himself after Antinous’ death corresponds, above all,

to an adult mode of dealing with the inevitability of having lost the toy with which he played when he was younger.

Keywords: Author, Toys, Antinous, Adrian, Homoeroticism

Adultismo pra Brinquedos

Nuno Amado

Parece haver uma tendência muito frequente em Pessoa para fazer coincidir a poesia, ou a arte em geral, com o meio de que os adultos dispõem para voltarem a ser as crianças inocentes que já não são. É essa a ideia implícita no seguinte verso da “Saudação a Walt Whitman”: “o que é o desejo de fazer arte senão o adultismo pra brinquedos?” (Pessoa, 2002: 179) Que a arte equivalha, no adulto, aos brinquedos das crianças é também o que Pessoa parece sugerir na longa divagação com que termina uma carta a Ronald de Carvalho de 29 de Fevereiro de 1915. Ao comentar as qualidades de um livro do destinatário, Pessoa fantasia uma realidade antiga em que ele e Ronald de Carvalho, ambos crianças, haviam confessado “um ao outro em segredo o nosso comum horror à Realidade” (Pessoa, 1999: 151). É sobre esse horror que Pessoa divaga de seguida, explorando a hipótese de assim se terem encontrado:

Tinham-nos tirado os brinquedos, porque nós teimávamos que os soldados de chumbo e os barcos de latão tinham uma realidade mais precisa e esplêndida que os soldados-gente e os barcos que são úteis no mundo. Nós andámos animados longas horas pela quinta. Como nos tinham tirado as coisas onde púnhamos os nossos sonhos, pusemo-nos a falar delas para as ficarmos tendo outra vez. E assim tornaram a nós, em sua plena e esplêndida realidade – que paga de seda para os nossos sacrifícios! –, os soldados de chumbo e os barcos de latão; e através das nossas almas continuaram sendo, para que nós brincássemos com eles. (Pessoa, 1999: 151-152)

Privadas dos soldados de chumbo e dos barcos de latão cuja realidade sonhavam, as duas crianças fantasiadas por Pessoa trataram assim de sonhar a presença dos mesmos para que, continuando a brincar com eles, pudessem continuar a sonhar-lhes a realidade.⁴⁷ O

⁴⁷ É exactamente esta privação, e o inconformismo com que se lhe reage, que, num dactiloscrito que Rita Patrício analisa detalhadamente (Patrício, 2012: 36-44), caracteriza o homem moderno, que descende de Rousseau. Leia-se o princípio do texto: “Todos nós, meu presado confrade, somos discipulos de Rousseau. Todos nós temos no fundo da alma aquella creança indisciplinada que só desejaria ver no mundo um brinquedo muito grande. Desde que que as nossas almas fazem a descoberta que é impossível examinar por dentro a vida, como se examina o miolo de um boneco, de que é impossível dar corda às pessoas e pô-las a tocar pratos toda a vida, para servirem para qualquer cousa – desde que descobrimos que os vapores que andam no mar não levam dentro quem nós queremos mas apenas a gente que lá vae, desde que vemos que ninguém nos faz as vontades, que tudo é regido por leis naturaes, tão implacavelmente certas, – desde que adoecemos n’esta reflexão, deixa de ter interesse para nós a vida. Realmente a vida só valeria se fôsse possivel

artifício mental de falar dos brinquedos levados não é, de resto, diferente em espécie do artifício mental que consistia em imaginá-los tão ou mais reais do que aquilo que supostamente representavam. Ambos os artifícios parecem servir para substituir a realidade em vigor: da mesma maneira que os soldados de chumbo e os barcos de latão substituem os soldados e os barcos reais, os brinquedos imaginados substituem os brinquedos reais. Não obstante, existe uma diferença de grau relevante entre os brinquedos reais que lhes levaram e os brinquedos que continuaram a existir “através das nossas almas”. Como se perceberá pela continuação do devaneio, o momento em que os brinquedos foram levados – supõe-se que por adultos impacientes – equivale ao momento em que, forçadas a imaginar a existência dos brinquedos e, por conseguinte, a formar uma ideia abstracta do que antes era concreto, as crianças deixaram propriamente de ser crianças:⁴⁸

Foram belas essas horas tristes que vivemos juntos. Nunca tornaremos a ver essas horas, nem esse jardim, nem os nossos soldados e os nossos barcos. Ficou tudo embrulhado no papel de seda da nossa recordação de tudo aquilo. Os soldados – os pobres deles – furam quase o papel com as espingardas eternamente ao ombro. As proas das barcas estão sempre para romper o invólucro. E sem dúvida que todo o sentido do nosso Exílio é este – o terem-nos embrulhado os brinquedos de antes da vida, terem-nos posto na prateleira que está exactamente fora do nosso gesto e do nosso jeito. Haverá uma justiça para as crianças que nós somos? Ser-nos-ão restituídos por mais que cheguem aonde não chegamos, os nossos companheiros de sonho, os soldados e os barcos?... sim, e mesmo nós, porque nós não éramos isto que somos... Éramos dum artificialidade mais divina... Parecíamos estar destinados a coisas menos tristes do que a alma. (Pessoa, 1999: 152)

Um adulto é, à luz desta ideia, uma criança remetida ao exílio de não poder alcançar os brinquedos embrulhados “no papel de seda da nossa recordação de tudo aquilo” e postos “na prateleira que está exactamente fora do nosso gesto e do nosso jeito”. Ainda que

dar-lhe o valor que queremos. Ter de se subordinar aos factos da existencia, ter de estar de acordo com os outros pelo lado de fora dóe tanto, diminue tanto! Mas a alma filha de Rousseau não se subordina. Magoa-se com a vida, mas não a aceita. Brinca com ella ou foge d’ella. Nunca pertence a ella, nem a ama” (BNP 14¹-8). Dada a natureza epistolar do texto, notória no facto de Pessoa se dirigir a um “presado confrade”, não é de excluir, de resto, que seja um esboço (ou uma parte entretanto preterida) da mesma carta de 29 de Fevereiro de 1915 a Ronald de Carvalho. Devo a referência ao texto, e a relação entre o que nele é dito e a carta a Ronald de Carvalho, justamente a Rita Patrício. A abreviatura BNP diz respeito ao espólio de Fernando Pessoa à guarda da Biblioteca Nacional de Portugal.

⁴⁸ A diferença entre os brinquedos e a noção abstracta deles surge numa entrada de diário de 25 de Julho de 1907, em inglês (BNP 28-91r e BNP 28-90r): “(...) é o mesmo que me acontecia brincando com soldadinhos de chumbo aos sete e aos catorze anos de idade; no primeiro caso eles eram coisas, no segundo, coisas e brinquedos ao mesmo tempo; todavia, o impulso para brincar com eles persistia, e esse era o estado psíquico real, fundamental” (Pessoa, 2003: 71). Aproveito a tradução de Manuela Rocha, na edição de Richard Zenith de que o passo é citado.

a ilusão que consiste em sonhar a presença dos brinquedos concretos não substitua exactamente esses brinquedos, como se percebe pela decepção manifestada no final do passo citado, é algo minimamente satisfatório; ainda que estas crianças exiladas não sejam já de uma artificialidade tão divina quanto antes e, ao contrário do que então parecia, não estejam afinal destinadas senão à tristeza da alma, a artificialidade da alma que lhes resta é já qualquer coisa. A atitude filosófica inerente a essa artificialidade é aquilo em que, no fundo, consiste a arte. Como Pessoa explica no final da carta a Ronald de Carvalho, esclarecendo a fantasia, os dois foram crianças felizes “quando o Mundo não tinha criado ainda a necessidade de ter sido criado por Deus” e ficaram os poetas tristes que agora são: “ficou-nos a alma, como um exílio inevitável, e nós escrevemos versos para nos lembrarmos de que fomos”. O “adultismo pra brinquedos” a que equivalem os versos, de acordo com esta teoria, pressupõe dois momentos distintos: aquele em que somos crianças e temos brinquedos para brincar e aquele em que somos adultos e nos dedicamos a práticas através das quais lembramos as crianças que fomos. O poema ortónimo “O Avô e o Neto” decorre desta teoria:

Ao ver o neto a brincar,
diz o avô, entristecido:
‘Ah, quem me dera voltar
a estar assim entretido!

‘Quem me dera o tempo quando
castelos assim fazia,
e que os deixava ficando
às vezes p’ra o outro dia;

‘E toda a tristeza minha
era, ao acordar p’ra vê-lo,
ver que a criada já tinha
arrumado o meu castelo’.

Mas o neto não o ouve
porque está preocupado
com um engano que houve
no portão para o soldado.

E, enquanto o avô cisma, e triste
lembra a infância que lá vai,
já mais uma casa existe
ou mais um castelo cai;

E o neto, olhando afinal

e vendo o avô a chorar,
diz, ‘Caiu, mas não faz mal:
torna-se já a arranjar’. (Pessoa, 2005: 257-258).

De acordo com a teoria que estou a tentar descrever, o autor está sempre na posição tardia do avô deste poema, e a actividade autoral que o caracteriza tem por finalidade fingir a criança que, tendo diante dele, já não pode ser. O exemplo máximo deste tipo de engenho aguçado pela necessidade (do qual o fingimento pessoano é herdeiro) é o que ocorre no início da quinta cena do quinto acto de *Richard II*, de Shakespeare, num monólogo do antigo rei, agora deposto e confinado à clausura:

I have been studying how I may compare
this prison where I live unto the world,
and for because the world is populous
and here is not a creature but myself,
I cannot do it. Yet I'll hammer't out.
My brain I'll prove the female to my soul,
my soul the father, and these two beget
a generation of still-breeding thoughts;
and these same thoughts people this little world
in humours like the people of this world
For no thought is contented. (Shakespeare, 2011: 274-275)

Sem acesso ao mundo populoso de antes (o equivalente aos brinquedos das crianças, na carta a Ronald de Carvalho), resta a Richard simular a sua companhia na solidão do cárcere. Como diz mais à frente: “Thus play I in one person many people” (Shakespeare, 2011: 276).

Ora, a ideia de que um autor se caracteriza pelo comportamento adulto de simular os brinquedos com que se entretinha enquanto criança é explorado poeticamente em *Antinous*, o longo epicéδιο em inglês que Pessoa publicou em 1918 (em folheto, juntamente com os 35 *Sonnets*) e posteriormente em 1921 (integrado em *English Poems I-II* e publicado na *Olisipo*), mas cuja primeira versão é justamente de 1915. É preciso notar, desde logo, que *Antinous* é estruturado em dois momentos muito distintos: sensivelmente a meio do poema, Adriano deixa de prantear a morte do rapaz cujo cadáver tem diante de si e passa a planear a posteridade dele e do amor que os unia. Como mostrarei de imediato, esses estados de espírito tão distintos não implicam, porém, dois pontos de vista distintos sobre o mesmo assunto: a decisão de se tornar o estatuário de Antínoo é o resultado directo da principal consequência da perda do rapaz, a de ter ficado sem o parceiro sexual. De um modo cru,

Adriano consagrar-se-á às erecções futuras por já não poder consagrar-se às erecções passadas, as quais recorda privilegiadamente na primeira parte do poema.⁴⁹

Logo na quarta estrofe, o imperador Adriano começa por recordar, de forma algo singela, a beleza física do jovem, mas depressa direcciona as recordações para as proezas sexuais de que era capaz, muito concretamente com os lábios, com os dedos e com a língua: “O lips whose opening redness erst could touch / lust’s seats with a live art’s variety! / O fingers skilled in things not to be told! / O tongue which, counter-tongued, made the blood bold!” (Pessoa, 1993: 41).⁵⁰ Como se percebe, o que Adriano realmente lamenta é o fim dos prazeres sexuais que aquele rapaz era capaz de lhe propiciar. Na sexta estrofe, o imperador sugere que beijar delicadamente os mamilos de Antínoo não o devolve à vida, e recorda a postura passiva que o amado costumava adoptar, e com a qual, unindo as mãos atrás da cabeça, se entregava totalmente ao parceiro: “Now will his hands behind his head no more / linked, in that posture giving all but hands, / on the projected body hands implore”. Na oitava estrofe, por sua vez, são descritos alguns dos prazeres eróticos que Adriano não voltaria a ter: “Now are thy nights widowed of love and kisses; / now are thy days robbed of the night’s awaiting; / now have thy lips no purpose for thy blisses, / left but to speak the name that Death is mating / with solitude and sorrow and affright”. A ideia de que os lábios de Adriano já não têm um propósito carnal, devendo, por isso, servir apenas para invocar tristemente o nome de Antínoo, é aliás sintomática daquilo que, como sugeri acima, liga as duas partes do poema: a tentativa de imortalização de Antínoo, seja pela invocação reiterada do seu nome, seja pela produção em série de representações em mármore do seu corpo, é um sucedâneo da união carnal findada no momento da sua morte.

As alusões sexuais vão sendo progressivamente mais explícitas. Na nona estrofe, Adriano reergue a cabeça, dirige o olhar para o corpo desnudo de Antínoo, e aquela nudez, assim disposta naquela cama de tantas memórias, faz com que se recorde, muito

⁴⁹ Não é, aliás, outro o tópico dessa primeira parte: Adriano não lamenta simplesmente a morte de Antínoo; lamenta a impossibilidade de repetir as práticas sexuais do passado. Como Jorge de Sena observa, corrigindo a leitura conservadora de João Gaspar Simões, de acordo com a qual o erotismo de *Antinous* denotaria “uma serena e bela *abstracção*” (Simões, 1987: 452), as alusões eróticas no poema são tão concretas quanto explícitas: “além do dramatismo emprestado à desesperada frustração erótico-sexual de Adriano ante o cadáver do amante (não são cenas de ternura e paixão as que ele evoca, mas as habilidades sexuais do favorito), as evocações são bem pouco ‘abstractas’” (Sena, 2000: 290).

⁵⁰ Todas as passagens de *Antinous* citadas neste artigo seguem a edição de João Dionísio (Pessoa, 1993: 41-50) e são antecedidas pela indicação da estrofe a que pertencem, pelo que me dispense, a partir de agora, de localizá-las através de referência bibliográfica directa.

especificamente, da excitação sexual que o rapaz era capaz de motivar: “There was he wont thy dangling sense to cloy, / and uncloy with more cloying, and annoy / with newer uncloying till thy senses bled”. A referência ainda não muito explícita ao órgão sexual de Adriano, aqui designado como um “sentido pendente” de cuja saciação Antínoo se encarregava, é tornada clara na estrofe seguinte: “His hand and mouth knew games to reinstal / desire that thy worn spine was hurt to follow”. A habilidade com que a mão e a boca de Antínoo estimulavam o desejo que a “espinha desgastada” de Adriano não procurava era tal que, mesmo quando pareciam exauridas todas as suas forças, conseguia despertar novas sensações: “Sometimes it seemed to thee that all was hollow / in sense in each new straining of sucked lust. / Then still new turns of toying would he call / to thy nerves’ flesh, and thou wouldst tremble and fall / back on thy cushions with thy mind’s sense hushed”. No seguimento destas recordações puramente carnavais, dá-se então uma cena de masturbação:

Even as he thinks, the lust that is no more
Than a memory of lust revives and takes
His senses by the hand, his felt flesh wakes,
And all becomes again what ‘twas before.
The dead body on the bed starts up and lives
And comes to lie with him, close, closer, and
A creeping love-wise and invisible hand
At every body-entrace to his lust
Whispers caresses which flit off yet just
Remain enough to bleed his last nerve’s strand,
O sweet and cruel Parthian fugitives!

O apetite sexual readquirido pela lembrança de práticas passadas leva Adriano a masturbar-se enquanto imagina Antínoo a erguer-se da cama e a vir ter com ele para acariciá-lo,⁵¹ e leva também a que, logo a seguir, não resista a percorrer o cadáver com os lábios até os fixar nos dele: “He runs his cold lips all the body over. / (...) Then his lips cease on the other lips’ cold sloth”. A excitação sexual de Adriano provocara uma

⁵¹ Em “Heroicall Epistle”, John Donne parece colocar Safo na mesma situação de Adriano. Ao tocar no seu corpo enquanto pensa em Filénis, Safo imagina que toca na amada. Nesse estado de excitação, abraça-se, beija-se e confunde o seu reflexo num espelho com Filénis: “My two lips, eyes, thighs, differ from thy two, / but so, as thine from one another doe; / and, oh, no more; the likeness being such, / why should they not alike in all parts touch? / Hand to strange hand, lippe to lippe none denies; / why should they brest to brest, or thighs to thighs? / Likeness begets such strange selfe flatterie, / that touching my selfe, alle seemes done to thee. / My selfe I embrace, and mine owne hands I kisse, / and amourosly thanke my selfe for this. / Me, in my glasse, I call thee; But, alas, / when I would kisse, teares dimme mine *eyes*, and *glasse*. / O cure this loving madnesse, and restore / me to mee; thee, my *halfe*, my *all*, my *more*” (Donne, 2002: 90).

suspensão momentânea da sua razão, pois a décima quarta estrofe mostra o imperador a tomar conhecimento do estado inanimado de Antínoo: “Ah, there the wanting breath reminds his lips / that from beyond the gods hath moved a mist / between him and this boy”. A imaginação de Adriano, certamente fortalecida pelo grau de excitação a que chegara, leva-o a tomar o cadáver de Antínoo pelo seu corpo vivo, e só a expectativa gorada de sentir a respiração do amado nos seus lábios o faz perceber aquilo que os separa agora. De novo na posse da razão, Adriano recorda, de forma ainda mais explícita do que antes, as actividades sexuais favoritas do par de amantes. Leia-se a décima sétima estrofe:

He was a kitten playing with lust, playing
with his own and with Hadrian's, sometimes one
and sometimes two, now linking, now undone;
now leaving lust, now lust's high lusts delaying;
now eyeing lust not wide, but from askance
jumping round on lust's half unexpectance;
now softly gripping, then with fury holding,
now playfully playing, now seriously, now lying
by th' side of lust looking at it, now spying
which way to take lust in his lust's withholding.

A repetição exaustiva do substantivo “lust” nesta estrofe não é inocente: ainda que seja amplamente usado, no sentido mais normal de “desejo sexual”, ao longo do poema, significa aqui, muito especificamente, e por uma torção metonímica, o órgão sexual masculino.⁵² Antínoo é, portanto, comparado a um pequeno gato e lembrado a brincar com o pénis de Adriano e com o seu próprio, e a divertir-se infantilmente enquanto o faz. Apesar da infantilidade das actividades sexuais a que esta estrofe dá expressão, não é de desconsiderar, contudo, a impetuosidade e a seriedade com a qual, por vezes, alterna. Essa mesma versatilidade contamina a estrofe seguinte, pois ficamos a saber que, no contexto da relação homoerótica em causa, Antínoo assume ora o papel de *eromenos*, ora o papel de

⁵² Trata-se da mesma estratégia retórica que Shakespeare usa, por exemplo, nos sonetos 135 e 136, servindo-se da palavra “will” quer para designar o seu nome, quer o desejo sexual em geral, quer ainda os órgãos sexuais masculinos e femininos. Leia-se, como exemplo, o soneto 135: “Whoever hath her wish, thou hast thy Will, / and Will to boot, and Will in overplus; / more than enough am I, that vex thee still, / to thy sweet will making addition thus. / Wilt thou, whose will is large and spacious, / not once vouchsafe to hide my will in thine? / Shall will in others seem right gracious, / and in my will no fair acceptance shine? / The sea, all water, yet receives rain still, / and in abundance addeth to his store; / so though, being rich in Will, add to thy Will / one will of mine, to make thy large Will more: / let no unkind, no fair beseechers kill; / think all but one, and me in that one Will” (Shakespeare, 2002: 651).

erastes:⁵³ “Now were his arms dead leaves, now iron bands; / now were his lips cups, now things that sip; / now were his eyes too closed and now too looking; / now were his uncontinuing frenzy working; / now were his arts a feather and now a whip”. Esta alternância de papéis tem repercussões, na estrofe seguinte, na descrição das brincadeiras favoritas dos dois:

That love they lived as a religion
Offered to gods that come themselves to men.
Sometimes he was adorned or made to don
Half-vestures, then in statued nudity
Did imitate some god that seems to be
By marble’s accurate virtue men’s again.
Now was he Venus, white out of the seas;
And now was he Apollo, young and golden;
Now as Jove sate he in mock judgment over
The presence at his feet of his slaved lover;
Now was he an acted rite, by one beholden,
In ever-repositioned mysteries.

Que as recordações eróticas que imediatamente antecedem o momento fulcral do poema, a partir do qual o imperador perceberá de que modo elas podem ser preservadas, realcem deste modo tão flagrante o aspecto lúdico da intimidade entre os dois amantes é tudo menos accidental. O verdadeiro assunto da primeira metade do poema é o brinquedo que Adriano perdeu. Antínoo é o soldado de chumbo, ou o barco de latão, nos termos da carta a Ronald de Carvalho, cuja ausência condena ao exílio aquele que com ele brincava antes de o levarem. E, ficando reduzido ao mesmo artifício da alma a que as crianças exiladas ficam, não resta a Adriano senão contentar-se com simulacros de Antínoo. Como no caso das crianças fingindo a presença dos brinquedos, erigir estátuas a um amado morto não é senão uma forma de “adultismo pra brinquedos” (Pessoa, 2002: 179). A relação entre o brinquedo erótico que Adriano perdeu e o erotismo adulto em que consiste a erecção das estátuas através das quais poderá conferir imortalidade a esse brinquedo será tornada evidente, mais à frente, nos dois primeiros versos da vigésima oitava estrofe: “Thy death has given me a higher lust – / a flesh-lust raging for eternity”.

⁵³ Faço uso da terminologia proposta por Kenneth James Dover em *Greek Homosexuality*. Dada a importância da distinção entre a actividade corporal do amante e a passividade corporal do amado, nas relações homossexuais na Grécia Antiga, Dover decide adoptar o termo grego *erastes* para se referir ao parceiro que, no contexto da relação, está enamorado do outro e que, por conseguinte, assume um comportamento activo, de busca da satisfação sexual. Para designar aquele de quem o *erastes* está enamorado ou aquele por quem tem um desejo passional, adopta o termo *eromenos* (Dover, 1980: 16).

A transição da luxúria antiga, da qual dão contas as primeiras vinte estrofes do poema, para a “luxúria superior” em que consiste esse desejo carnal pela eternidade, o qual se consumará na estátuas de Antínoo, é marcada, na vigésima primeira estrofe, por um momento de êxtase. Ao mesmo tempo que a chuva volta a cair, o imperador sai do seu corpo, observa o quarto de um ponto de vista exterior, vê a cama, o rapaz e a sua própria figura, e torna-se uma presença mais clara para si mesmo: “Suddenly did the Emperor suppose / he saw this room and all in it from far. / He saw the couch, the boy, and his own frame / cast down against the couch, and he became / a clearer presence to himself?”. É, de resto, importante que o momento em que a consciência de Adriano desperta seja dado por este género de desdobramento, pois aquilo que dirá de seguida tem como destinatário exclusivo a sua própria alma apavorada: “(...) and said / these words unuttered, save to his soul’s dread”:

I shall build thee a statue that will be
to the continued future evidence
of my love and thy beauty and the sense
that beauty giveth of divinity.
Though death with subtle uncovering hands remove
The apparel of life and empire from our love,
Yet its nude statue, that thou dost inspire,
All future times, whether they will’t or not,
Shall, like a gift a forcing god hath brought,
Inevitably inherit.

É aqui que a “unidade dual” de Antínoo e Adriano, tal como formulada mais à frente na quadragésima estrofe, começa a ser definida. Se o imperador tem como destinatário a sua própria alma, dirigindo-se-lhe de um ponto de vista exterior, os pronomes de segunda pessoa, alusivos à pessoa representada pela estátua que promete erigir, referem-se tanto a Antínoo como à alma à qual fala: a pessoa a quem Adriano se dirige é aquela pessoa compósita que vê ao sair do seu corpo, o rapaz morto na cama unido ao imperador cabisbaixo a seu lado. Que a estátua sirva de evidência futura quer do amor de Adriano, quer da beleza de Antínoo, como é sugerido no segundo e no terceiro verso desta estrofe, é uma boa evidência disso. Ao morrer, Antínoo passa a coincidir com a parte mais divina de Adriano, e é essa parte divina de si, na qual ele e o seu favorito são um só, que a estátua que promete erguer pretende representar. Tal estátua não é, por isso, apenas uma forma de perpetuar a memória da pessoa que nela é representada; é antes o lado terreno da natureza

divina que essa pessoa tem agora. Isso é especialmente evidente a partir da vigésima nona estrofe: “Love, love, my love! thou art already a god. / (...) Ay, what I wish thee to be thou art now / already. Already on Olympic ground / thou walkest and art perfect, yet art thou, / for thou needst no excess of thee to don / perfect to be, being perfection”. Ao morrer, Antínoo transformara-se num dos deuses cuja nudez marmórea costumava imitar em vida (“in statued nudity / did imitate some god that seems to be / by marble’s accurate virtue men’s again”), e a estátua a erigir será um exemplar dessa nova condição divina, não da antiga forma humana. A erecção da estátua de Antínoo não é, deste ponto de vista, apenas uma forma de Adriano sublimar o seu desejo sexual. Mais do que isso, é a face divina (da qual os jogos sexuais antigos eram a face mundana) da união carnal dos dois amantes. Ao contrário do que pudesse parecer, o que é digno de culto não é propriamente o rapaz, enquanto criatura agora morta, mas o rapaz enquanto objecto do amor do imperador. O deus em que Antínoo se torna resulta da aliança entre o defunto e o imperador. É esse o argumento da trigésima terceira estrofe:

‘But this is true and mine own art: the god
 thou art now is a body made by me,
 for, if thou art now flesh reality
 beyond where men age and night cometh still,
 ‘tis to my love’s great making power thou owest
 that life thou on thy memory bestowest
 and mak’st it carnal. Had my love not held
 an empire of my mighty legioned will,
 thou to gods’ consort hadst not been compelled.

A divindade de Antínoo é assim, de certo modo, fabricada por Adriano, e não seria possível sem o amor dele. O deus que Antínoo passa a ser parece corresponder à substância de que Adriano é os atributos, a alma de que Adriano é o corpo. Aliás, Adriano não tinha propriamente existência antes de Antínoo morrer: aquilo que era esgotava-se no amor que lhe tinha (como o comprova o facto de as descrições dos hábitos passados dos dois amantes se cingirem às práticas sexuais a que os dois se entregavam e à união carnal por elas sugerida), e esse amor não só o unia ao rapaz como coincidia em absoluto com o corpo amado dele. É isso que é explicitado no início da trigésima quarta estrofe: “My love

that found thee, when it found thee did / but find its own true body and exact look”. Que Antínoo coincida aqui com o verdadeiro corpo, ou com o aspecto exacto, do amor de Adriano, e não com a sua alma, não contradiz o argumento que estou a propor. É apenas com a morte de Antínoo, e com a cisão que essa morte provoca, que o rapaz passa a equivaler à alma do Imperador. Antes de morrer, Antínoo coincidia, de facto, com o corpo amado por Adriano, e é a aliança entre esse corpo e esse amor que ficará preservada postumamente no mármore em cima da coluna: “Therefore when now thy memory I bid / become a god where gods are, I but move / to death’s high column’s top the shape it took / and set it there for vision of all love”.

A dualidade contida na estátua de Antínoo é, a partir daqui, abertamente declarada. Servindo para corrigir a separação física dos dois amantes, um deles o mais recente dos deuses no Olimpo e outro o construtor da imortalidade terrena do primeiro, a estátua tem uma pretensão unificadora: “One side of that is thou, as gods see thee / now, and the other, here, thy memory”. Ao unificar o deus que Antínoo passou a ser com a memória que deixou em Adriano, a estátua não representa o defunto propriamente dito, mas o amor que o liga àquele que lhe sobreviveu: “«All that thou art now is thyself and I. / Our dual presence has its unity / in that perfection of body which my love, / by loving it, became”. Agora que morreu, Antínoo pode apenas continuar a existir enquanto parte de Adriano. É por isso que tudo o que ele é agora é ele-próprio e o Imperador, unificados no corpo perfeito de Antínoo em que o amor de Adriano, ao amá-lo, encarnou. É esse corpo dual (Antínoo encarnado por Adriano) que constitui o molde da estátua cuja erecção é prometida. Não é, portanto, surpreendente que o Imperador se refira paradoxalmente a ela, na trigésima oitava estrofe, como a “tua estátua de nós” (“thy statue of us”).

As duas partes de *Antinous*, tais como acabo de expô-las, distinguem assim dois tipos de relação entre o rapaz e o imperador. A primeira parte, anterior à morte de Antínoo na medida em que remete constantemente para as aventuras sexuais do passado, apresenta Adriano entretido com o seu brinquedo predilecto. A presença corpórea do rapaz, a cópula que constantemente concretiza com o imperador e, inclusivamente, o reduzido protagonismo erótico de Adriano, nas diversas actividades sexuais a que se entregam, permitem estipular a unidade corporal e concreta entre Antínoo e Adriano. Em certa medida, Adriano e Antínoo partilhavam o corpo; eram um só. Essa unidade é quebrada com a morte de Antínoo. A segunda parte do poema, posterior ao afogamento, apresenta

Adriano a tentar convencer-se de que se entreterá daí em diante a construir simulacros, não apenas do brinquedo que perdeu, mas do entretenimento que esse brinquedo lhe proporcionava. A actividade de estatuário a que se dedicará é uma forma de tentar recuperar o brinquedo que Antínoo era, mas também a unidade que estabelecia com ele. Apesar de remetido ao exílio da dualidade (no sentido em que passa a estar longe da unidade com que se entretinha), Adriano pode simular a unidade antiga.

Estes dois tipos de unidade (a unidade genuína, coincidente com o corpo de Antínoo, e a unidade artificial assegurada pela unificação de uma entidade divina com o seu equivalente material numa estátua) correspondem respectivamente à artificialidade divina das crianças que brincavam com soldados de chumbo e barcos de latão e à artificialidade da alma que lhes resta depois de serem privadas de tais brinquedos. Um autor – eis o corolário a extrair – é então um estatuário da criança que foi. Toda a actividade autoral, e todo o “adultismo pra brinquedos” (Pessoa, 2002: 179) em que essa actividade afinal consiste, tem por finalidade a cópula entre a pessoa que é e uma pessoa que perdeu.

Referências

- DONNE, John (2002) *The Collected Poems of John Donne*, ed. Roy Booth, Hertfordshire, Wordsworth Editions Limited.
- DOVER, K. J. (1980) *Greek Homosexuality*, New York, Vintage Books.
- PATRÍCIO, Rita (2012) *Episódios da Teorização Estética em Fernando Pessoa*, Famalicão, Edições Húmus.
- PESSOA, Fernando (1993) *Poemas Ingleses: Tomo I – Antinous, Inscriptions, Epithalamium, 35 Sonnets*, ed. João Dionísio, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- ____ (1999) *Correspondência: 1905-1922*, ed. Manuela Parreira da Silva, Lisboa, Assírio & Alvim.
- ____ (2000) *Crítica: ensaios, artigos e entrevistas*, ed. Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim.
- ____ (2002) *Álvaro de Campos: Poesia*, ed. Teresa Rita Lopes, Lisboa, Assírio & Alvim.
- ____ (2003) *Escritos Autobiográficos, Automáticos e de Reflexão Pessoal*, ed. Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim.
- ____ (2005) *Poesia: 1918-1930*, ed. Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas e Madalena Dine, Lisboa, Assírio & Alvim.
- ____ (2006) *Poesia: 1931-1935 e não datada*, ed. Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas e Madalena Dine, Lisboa, Assírio & Alvim.
- SENA, Jorge de (2000) *Fernando Pessoa & Ca Heterónima: estudos coligidos 1940-1978*, 3ª edição, Lisboa,

Edições 70.

SHAKESPEARE, William (2002) *The Complete Sonnets and Poems*, ed. Colin Burrow, Oxford, Oxford UP.

_____ (2011) *Richard II*, ed. Anthony B. Dawson and Paul Yachnin, Oxford, Oxford UP.

SIMÕES, João Gaspar (1987) *Vida e Obra de Fernando Pessoa: História de uma Geração*, 5ª edição, Lisboa, Publicações Dom Quixote.