



## A VOZ DE DEUS E O SOM DO POEMA: POESIA E MÚSICA DE JORGE DE SENA

Luciana Salles\*

*uma transfiguração poética da música  
(que não é música, nem imitação dela) só  
se realiza se a música for entendida em si  
mesma, como forma em si, e não em fun-  
ção das variáveis e eventuais emoções que  
ela, não como experiência de uma forma,  
mas como vivência ocasional, possa des-  
pertar em nós.*

Jorge de Sena

*A fé é pelo ouvir, ensinava São Paulo.*

Câmara Cascudo

O texto é uma forma de arte visual. Não apenas quando lido, mas mesmo quando ouvido, um texto é uma construção de imagens. Como um quadro, atua como representação de (ou a partir de) elementos «concretos», isto é, que têm sua existência ao menos sugerida como algo potencialmente visível.

A música, ao contrário, é uma experiência do invisível. Provoca o imaginário com sua ausência de imagem, com sua natural abstração, que a faz tão concreta quanto podem ser as coisas que, não representando nada, simplesmente são o que são. Não tendo qualquer compromisso com o que os olhos definem como «o real», a música não é por princípio uma forma de se relacionar com o mundo, mas um exercício intelectual que se desenvolve sem o auxílio do sentido mais requisitado pelo ser humano em seus esforços de compreensão do universo.

Ocuparia assim, portanto, a posição de elevado elemento de cultura, e mesmo de cultura apenas, visto que, livre de qualquer resquício de natureza, cria-se a si mesma como mundo à parte, independente do «mundo real». Contudo, pode ser precisamente o oposto disso: uma linguagem não humana, através da qual o universo se manifesta. Enquanto o homem vasculha ao seu redor com seu olhar inquieto, ouve as palavras de um Deus que não tem imagem, mas tem voz e cria por meio de sons. Mesmo para os ateus a criação é um som, um grande *bang*.

\* Doutoranda em Literatura Portuguesa na Faculdade de Letras da UFRJ, é bolsista do FAPERJ e prepara neste momento uma tese sobre Jorge de Sena. Atuou como professora substituta nos anos de 2005 e 2006 na mesma Universidade.

Pitágoras e seus discípulos acreditavam que no princípio era o número, ou seja, que a linguagem do universo é a matemática e que a música é a expressão de tal linguagem. Sob o lema «tudo é número e harmonia», consideravam a música o quarto ramo da matemática, ao lado da álgebra, da aritmética e da geometria. Muito tempo depois, já no século XVII, o astrônomo alemão Johannes Kepler, famoso pela enunciação das leis de movimentação planetária, dedicou grande parte da vida à pesquisa e descrição da música produzida pelos planetas em suas trajetórias.

De qualquer forma, seja criação humana ou impulso de comunicação do universo, uma linguagem numérica corre paralela à nossa habitual linguagem verbal, e a linguagem da música, sem dúvida, está muito mais próxima do número que da palavra.

Em «O grão da voz», a partir da constatação de que «a língua é o único sistema semiótico capaz de interpretar outro sistema semiótico»<sup>1</sup>, Roland Barthes questiona a atuação da linguagem verbal como mecanismo de interpretação da música, localizando como principal fraqueza de tal exercício o uso recorrente do que considera seu instrumento mais pobre – o adjetivo. Lido por Barthes como uma «muralha» que tenta proteger o imaginário preestabelecido da iminente ameaça contida num desconhecido que não se sabe traduzir em código verbal, o adjetivo é a arma utilizada pela língua para rotular como simples as complexas formas de expressão de uma linguagem numérica e incompreensível.

Não se conformando no entanto com a simples condenação da impossibilidade de se falar de música, Barthes propõe uma abordagem:

não é lutando contra o adjetivo (transformando-o em perífrase substantiva ou verbal) que conseguiremos exorcizar o comentário musical e liberá-lo da fatalidade do predicado; antes de tentar mudar diretamente a linguagem sobre a música, seria mais aconselhável mudar o próprio objeto musical, tal como se apresenta à palavra: modificar seu nível de percepção ou de inteligência: deslocar a zona de contato entre a música e a linguagem<sup>2</sup>.

«Deslocar a zona de contato entre a música e a linguagem» é aproximar duas formas de discurso, convertendo em diálogo o que parecia irrevogável oposição. Sendo a única capaz de interpretar outros sistemas, cabe à palavra a missão de buscar um conhecimento não apenas objetivo, de quem observa algo à distância, mas erótico, amoroso, um tipo de busca que permita à palavra saber a coisa por dentro até se transformar na própria coisa, ser sujeito e objeto da reflexão.

Esse tipo de relação intrínseca une a linguagem verbal e a linguagem numérica, bem como seus decorrentes sistemas semióticos, sejam artes ou ciências, de modo inextricável, compondo uma noção de saber inerente ao ser humano: um saber que se faz por meio de conexões e analogia. Infelizmente, contudo, a história do pensamento ocidental é marcada por uma irremediável vitória da lógica racional, normatizadora, que transforma em metas a padronização e a segmentação do conhecimento em especialidades cada vez mais isoladas e pontuais.

Um modo analógico de apreensão e interpretação dos discursos do mundo, sejam quais forem as linguagens que os produzem, é uma forma de subversão de que poucos são dignos. «Só para loucos», como diziam os convites de Hermann Hesse em seu famoso *O Lobo da Estepe*. Requer grande ousadia a percepção do óbvio – que tudo que é humano pertence a todos os humanos – e a execução do natural – a tal visão analógica que nos acompanha desde o nascimento e que os anos de educação vão tentando destruir aos poucos.

Com impressionantes ousadia e talento para a subversão, Jorge de Sena é o feliz portador de uma incrível competência analógica que, preservada através de anos de estudo voltado à formação de um especialista em algo específico, acaba por dar origem a uma hidra, a alguém capaz de processar e articular discursos e informações oriundas de qualquer ramo cultural, de qualquer vertente de linguagem.

Transitando livremente entre número e letra, som e imagem, e não satisfeito em meramente conhecer, Jorge de Sena é um criador de cultura, produzindo uma obra em que diferentes sistemas semióticos se interpenetram e se entrecem na criação de uma nova trama textual que, se não chega a recusar a imagem, não se limita a representar o mundo, interpretando-o e criando novos possíveis.

Interessa-nos particularmente neste momento o trabalho de Sena com a música. Longe de ser um livro sobre música, discurso de inevitável adjetivação recusado por Barthes, *Arte de Música* é uma articulação entre os discursos musical e poético, de modo a criar uma poesia que não funciona como um predicado à música, mas como um sujeito, isto é, uma poesia que substantivamente interpreta a ausência de significação da música, a um só tempo atribuindo sentido e celebrando a ausência deste, experimentando sua forma e dicção, fazendo-se um pouco música para saber-se poesia, maior que si mesma por fazer parte de um diálogo denso, provocador e capaz de converter o caos em cosmo.

No entanto, antes de exercitar seu potencial ordenador e cosmogônico, a poesia de Sena implode o preestabelecido. Segundo Barthes, «a música é, ao mesmo tempo, o expresso e o implícito do texto: é o que é pronunciado (submetido a inflexões), mas não é articulado: é aquilo que está simultaneamente fora do sentido e do sem-sentido, inteiro nesta *significância*, que, hoje, a teoria do texto tenta postular e situar»<sup>3</sup>. Dentro dessa lógica, antes de tentar atribuir sentido à música, o poeta se vale da música para despir a poesia de significado, como se vê no pequeno conjunto de poemas que encerram as *Metamorfoses*, livro que precede *Arte de Música*. Intitulado «Quatro sonetos a Afrodite Anadiómena», o grupo de textos se constrói em torno da impossibilidade de apreensão semântica, o que se percebe desde a primeira estrofe do primeiro soneto, «Pandemos»:

Dentífona apriuna a veste iguana  
de que se escala auroma e tentavela.  
Como superta e buritânea amela  
se palquitonará transcêndia inana!

Habitualmente dono de uma escrita clara e direta, abrindo mão de dificuldades desnecessárias e máscaras herméticas, Sena não hesita em explicar suas intenções com relação aos improváveis sonetos, o que faz em seu «post-fácio» ao livro:

o que eu pretendo é que as palavras deixem de significar semanticamente, para representarem um complexo de imagens suscitadas à consciência liminar pelas associações sonoras que as compõem. Eu não quero ampliar a linguagem corrente da poesia; quero destruí-la como significação, retirando-lhe o carácter mítico-semântico, que é transferido para a sobreposição de imagens (no sentido psíquico e não estilístico), compondo um sentido global em que o gesto imaginado valha mais que a sua mesma designação <sup>4</sup>.

Uma vez destituída de seu «carácter mítico-semântico», a poesia de Sena configura-se como uma exacerbada manifestação da melopéia de Pound, instância literária em que a palavra se entrega à música e, libertado o significante de sua dependência do significado, passa a ter sentido apenas através de seu valor musical.

A produção de imagens por meio da poesia se mantém, mas sendo as imagens libertas de um componente semântico racional, vinculadas à liberdade do imaginário. Nas palavras de Pierre Fédida: «Dir-se-ia então que isso que se chama imagem é [...] o efeito produzido pela linguagem no seu brusco ensurdecimento. Saber isso seria saber que, na crítica estética como na psicanálise, a imagem é suspensão sobre a linguagem, o instante do abismo da palavra.» <sup>5</sup>

As palavras inexistentes de Sena se erguem ao redor de um abismo de extrema sensualidade, afinal trata-se de sonetos dedicados a Afrodite, como podemos observar no terceiro do grupo, «Urânia»:

Purília amancialva emergidanto,  
imarculado e rósea, alviridente,  
na azúrea juvenil conquinamente  
transcurva de aste o fido corpo tanto...

Tenras nadáguas que oculvivam quanto  
palidiscuro, retradito e olente  
é mínimo desfincta, repente,  
rasga e sedente ao duro latipranto.

Adónica se esvolve na ambolia  
de terso antena avante palpinado.  
Fímbril, filível, viridorna, gia

em túlida mancia, vaivinado.  
Transcorre unífluo e suspentreme o dia  
noturno ao lia e luçardente ao cado.

O poema é escrito numa língua orgânica, em que há uma correspondência direta entre som e «sentido» (não como significação, mas como sensação), sem a intermediação arbitrária do signo convencional. Formadas por sons algo onomatopáicos, com fonemas sonoros e vibrantes, aliterações de *-vs* e *-ls*, e resquícios de radicais preexistentes sempre evocando idéias curvilíneas, ondulantes e líquidas, as palavras criam uma atmosfera de erotismo, sugerida por sua musicalidade, e acabam se estabelecendo como única linguagem erótica possível pois, não havendo qualquer barreira entre o signo e a sensação provocada, a fusão entre som e imagem ganha forma.

Tal ligação íntima, em que penetradas pela música as palavras perdem seu papel funcional, que lhe fora arbitrariamente imposto, para buscar um nível de compreensão que se apresenta como imagem mas que não se pode verbalizar, só é possível no silêncio – o indecível espaço em que, por não terem mais sentido, as palavras começam a fazer sentido e, calados, os poemas começam a ser, tornam-se concretos como a música, como o silêncio, e iniciam um verdadeiro diálogo entre quem lê o poema e quem é lido por ele.

Abre-se espaço para a criação de uma nova mitologia, geradora de novos sentidos. Assim, *Arte de Música* se torna um livro inaugural, instaurador de uma nova forma de compreensão das linguagens verbal e musical, de uma nova forma de produção de significados, de uma nova poética.

Posicionado como prelúdio à obra, o mito fundador dessa poética é uma re-significação de um mito. A lenda medieval de uma cidade construída no meio das águas e suas múltiplas releituras ao longo da história passam por um processo de transformação no qual música e poesia se unem para dar origem a um texto iniciático – «*La cathédrale engloutie*, de Debussy»:

Creio que nunca perdoarei o que me fez esta música.  
 Eu nada sabia de poesia, de literatura, e o piano  
 era, para mim, sem distinção entre a Viúva Alegre e Mozart,  
 o grande futuro paralelo a tudo o que eu seria  
 para satisfação dos meus parentes todos. Mesmo a Música,  
 eles achavam-na demais, imprópria de um rapaz  
 que era pretendido igual a todos eles: alto ou baixo funcionário público,  
 civil ou militar. Eu lia muito, é certo. Lera  
 o Ponson du Terrail, o Campos Júnior, o Verne e Salgari,  
 e o Eça e o Pascoaes. E lera também  
 nuns caderninhos que me eram permitidos porque aperfeiçoavam o francês,  
 e a Livraria Larousse editava para crianças mais novas do que eu era,  
 a história da catedral de Ys submersa nas águas.

Um dia, no rádio Pilot da minha Avó, ouvi  
 uma série de acordes aquáticos, que os pedais faziam pensativos,  
 mas cujas dissonâncias eram a imagem tremulante

daquelas fendas ténues que na vida,  
na minha e na dos outros, ou havia ou faltavam.  
Foi como se as águas se me abrissem para ouvir os sinos,  
os cânticos, e o eco das abóbadas, e ver as altas torres  
sobre que as ondas glaucas se espumavam tranquilas.  
Nas naves povoadas de limos e de anémonas, vi que perpassavam  
almas penadas como as do Marão e que eu temia  
em todos os estalidos e cantos escuros da casa.

Ante um caderno, tentei dizer tudo isso. Mas  
só a música que comprei e estudei ao piano mo ensinou  
mas sem palavras. Escrevi. Como o vaso da China,  
pomposo e com dragões em relevo, que havia na sala,  
e que uma criada ao espanejar partiu,  
e dele saíram lixo e papéis velhos lá caídos,  
as fissuras da vida abriram-se-me para sempre,  
ainda que o sentido de muitas eu só entendesse mais tarde.

Submersa catedral inacessível! Como perdoarei  
aquele momento em que do rádio vieste,  
solene e vaga e grave, de sob as águas que  
marinhas me seriam meu destino perdido?  
É desta imprecisão que eu tenho ódio:  
nunca mais pude ser eu mesmo – esse homem parvo  
que, nascido do jovem tiranizado e triste,  
viveria tranquilamente arreliado até à morte.  
Passei a ser esta soma teimosa do que não existe:  
exigência, anseio, dúvida, e gosto  
de impor aos outros a visão profunda,  
não a visão que eles fingem,  
mas a visão que recusam:  
esse lixo do mundo e papéis velhos  
que sai dum jarrão exótico que a criada partiu,  
como a catedral se irisa em acordes que ficam  
na memória das coisas como um livro infantil  
de lendas de outras terras que não são a minha.

Os acordes perpassam cristalinos sob um fundo surdo  
que docemente ecoa. Música literata e fascinante,  
nojenta do que por ela em mim se fez poesia,  
esta desgraça impotente de actuar no mundo,  
e que só sabe negar-se e constranger-me a ser  
o que luta no vácuo de si mesmo e dos outros.

Ó catedral de sons e de água! Ó música  
sombria e luminosa! Ó vácuo solidão  
tranquila! Ó agonia doce e calculada!  
Ah como havia em ti, tão só prelúdio,  
tamanho alvorecer, por sob ou sobre as águas,  
de negros sóis e brancos céus nocturnos?  
Eu hei-de perdoar-te? Eu hei-de ouvir-te ainda?  
Mais uma vez eu te ouço, ou tu, perdão, me escutas?

Construída por um rei, de acordo com os desejos de sua filha, e inundada quando o diabo seduz a princesa e a convence a entregar-lhe as chaves dos diques e barreiras de proteção, a cidade de Ys é o centro de grande número de lendas celtas, bretãs e germânicas, tendo sua fama alastrado por quase toda a Europa. Diz-se que a princesa afogada se transformou em sereia e que é possível ver seus longos cabelos boiando sobre as águas; que o rei escapou da morte, com seu cavalo, tendo sido ambos resgatados por santos; que em dias de maré baixa é possível ver a torre da catedral e que vários pescadores já ouviram seus sinos soando sob o mar. Sabe-se que a antiga cidade de Lutécia, nome romano, deve a Ys seu nome moderno, Paris (*pareille à Ys*, parecida com Ys porque também foi erguida em meio às águas)<sup>6</sup>.

A lenda deu origem a contos populares, a pinturas e a vários tipos de representação e registro. Deu origem a um poema de Mallarmé, que deu origem à obra de Debussy, compositor fascinado pelos poemas simbolistas.

Debussy inaugura o impressionismo na música, estilo em que a linguagem musical se torna tão «visual» quanto possível, tentando produzir imagens sonoras, naturalmente sem qualquer compromisso com a «nitidez» de tais imagens. Ou seja, assim como os sonetos incompreensíveis de Jorge de Sena à sua «Afrodite Anadiómena», a música impressionista é uma forma de expressão artística que tenta comunicar-se com o indivíduo num nível não-racional, por meio da sugestão de elementos sensoriais que a lógica convencional não pode explicar ou quantificar.

Dessa forma, a música que dá um passo em direção à significação esbarra na poesia que acabara de dar um passo na direção contrária e esse encontro dá origem a uma espécie de epifania. Os sinos da catedral de Ys já ecoam muito longe; a composição de Debussy, um prelúdio musical que dá origem ao poema-prelúdio do livro, já não é uma homenagem à lenda ou mesmo ao poema de Mallarmé: é agora um ponto iniciático, o mito que dá sentido à poesia e, conseqüentemente, à vida de alguém que se descobre poeta ao ouvi-la.

A desmitificação por conta das inúmeras releituras e a reinitificação seniana promovem um deslocamento do foco de importância do mito, alterando completamente o seu sentido. *La Cathédrale engloutie* passa de peça musical apoiada na esteira da tradição a «imperdoável culpada» do despertar de uma consciência baseada na analogia.

A música se torna responsável pela descoberta da outra linguagem, aquela sobre a qual não teria nenhum domínio, sendo tão distantes entre si. Torna-se mesmo responsável pela descoberta do pensamento analógico, das conexões do mundo, visto que antes da audição daquele prelúdio específico, não só a poesia e a literatura não tinham sentido, embora lidas («Eu nada sabia de poesia, de literatura»; «Eu lia muito, é certo»), como mesmo a música que se conhecia e executava nada mais era do que «o grande futuro paralelo a tudo o que eu seria».



Em meio a uma cena absolutamente cotidiana – o menino ouvindo música no rádio *Pilot* da avó –, uma música baseada numa história já conhecida («E lera também / nuns caderninhos que me eram permitidos porque aperfeiçoavam o francês, [...] / a história da catedral de Ys submersa nas águas.») irrompe com a violência de águas se abrindo, para dar espaço a um encontro de linguagens capaz de converter as dissonâncias em «imagem tremulante / daquelas fendas tênues que na vida, / na minha e na dos outros, ou havia ou faltavam».

Não bastando, contudo, ter o corpo penetrado pela música, para conseguir alcançar o entendimento do ocorrido era preciso que o encontro fosse completo, era preciso também penetrá-la:

Ante um caderno, tentei dizer tudo isso. Mas  
só a música que comprei e estudei ao piano mo ensinou  
mas sem palavras. Escrevi. Como o vaso da China,  
pomposo e com dragões em relevo, que havia na sala,  
e que uma criada ao espanejar partiu,  
e dele saíram lixo e papéis velhos lá caídos,  
as fissuras da vida abriram-se-me para sempre,  
ainda que o sentido de muitas eu só entendesse mais tarde.

A música ensina a falar de música; ela se entrega à palavra e, juntas num espaço neutro, a meio caminho da significação de que a música se tenta aproximar e de que a poesia se tenta afastar, conseguem entrever as fissuras e fendas da vida. E despertam uma imperdoável necessidade de não apenas conhecer as fendas e tatear o interior dos vasos, mas «de impor aos outros a visão profunda, / não a visão que eles fingem, / mas a visão que recusam». Inicia-se então uma busca poética pelo poder de fascínio e envenenamento de uma música imprecisa e vaga, que impele à ação sem promessa de recompensas, «música literata e fascinante, / / nojenta do que por ela em mim se fez poesia, / esta desgraça impotente de actuar no mundo», e que, inatingível, «só sabe negar-se e constringer-me a ser / o que luta no vácuo de si mesmo e dos outros».

A inquietação motivada por essa «vácuca solidão tranqüila» e por essa «agonia doce e calculada» gera uma poesia capaz de articular som e imagem, num diálogo entre dois sistemas semióticos que se misturam na fabricação do texto, e passam a buscar um ao outro, chegando mesmo a uma ousada troca de papéis – ao fim do poema, já não se sabe de quem a voz, de quem o ouvido: «Mais uma vez eu te ouço, ou tu, perdão, me escutas?»

Uma grande distância espaço-temporal separa a música de Debussy da composição que inspira o poema que estudaremos a seguir. No entanto, ainda que observando peças muito distintas, de compositores e estilos muito diferentes, os dois poemas tratam da criação músico-literária, pensam as possibilidades de contato entre o discurso poético e o discurso musical de modo muito semelhante,

quase como se estivessem também dialogando entre si, debatendo o tema a partir de diferentes pontos de vista – de um lado a força genésica de um poema autobiográfico em torno do mito do «nascimento» de um poeta, a poesia nascendo da música e as duas juntas orquestrando uma espécie de sinfonia semântica; de outro, um questionamento (ana-)lógico e o exercício intelectual de desdobramento de um tema em «Bach: Variações Goldberg»:

A música é só música, eu sei. Não há  
outros termos em que falar dela a não ser que  
ela mesma seja menos que si mesma. Mas  
o caso é que falar de música em tais termos  
é como descrever um quadro em cores e formas e volumes, sem  
mostrá-lo ou sem sequer havê-lo visto alguma vez.  
Vejamo-lo, bem sei, calados, vendo. E se a música  
for música, ouçamo-la e mais nada. No entanto,  
nenhum silêncio recolhido nos persiste além  
de alguns minutos. E não dura na memória como  
silêncio. Ou se dura, esse silêncio cala  
a própria música que adora. Porque a música  
não é silêncio mas silêncio que  
anuncia ou prenuncia o som e o ritmo.  
Se os sons, porém, não são de devaneio,  
e sim a inteligência que no abstracto busca  
*ad infinitum* combinações possíveis bem que ilimitadas;  
se tudo se organiza como a variada imagem  
de uma idéia despojada de sentido;  
se tudo soa como a própria liberdade dos acasos lógicos  
que os grupos, e os grandes números, e as proporções  
conhecem necessários; se tudo repercute como  
em cânones cada vez mais complexos que não desenvol-  
vem um raciocínio mas o transformam de um si mesmo em si;  
se tudo se acumula menos como som que como pedras  
esculpidas em volutas brancas e douradas cujos  
recantos de sombra são um *trompe-l'oeil*  
para que elas mais sejam em paredes curvas;  
se uma alegria é força de viver e de inventar e de  
bater nas teclas em cascatas de ordem;  
e se tudo existiu na música para tal triunfo  
e dele descende tudo o que de arquitetura  
possa existir em notas sem sentido – COMO  
não proclamar que essa grandeza imensa  
não se comove com íntimos segredos (mesmo implica  
que não haja segredo em nada que se faça  
a não ser o espanto de fazer-se aquilo),  
é como uma cúpula de som dentro da qual  
possamos ter consciência de que o homem é, por vezes,  
maior do que si mesmo. E que nada no mundo,

ainda que volte ao tema inicial, repete  
 o que foi proposto como tema para  
 se transformar no tempo que contém. Quando, no fim,  
 aquele tema torna não é para encerrar  
 num círculo fechado uma odisseia em teclas,  
 mas para colocar-nos ante a lucidez  
 de que não há regresso após tanta invenção.  
 Nem a música, nem nós, somos os mesmos já.  
 Não porque o tempo passe, ou porque a cúpula se erga,  
 para sempre, entre nós e nós próprios. Não. Mas sim porque  
 o virtual de um pensamento *se tornou ali*  
 uma evidência: se tornou concreto.  
 Um concreto de coisas exteriores – e o espanto é esse –  
 igual ao que de abstracto têm as interiores que o sejam.  
 Será que alguma vez, senão aqui,  
 aconteceu tamanha suspensão da realidade a ponto  
 de real e virtual serem idênticos, e de nós  
 não sermos mais o quem ouve, mas quem é? A ponto de  
 nós termos sido música somente?

As variações sobre um determinado tema constituem uma das formas musicais mais complexas. Envolve uma enorme capacidade de abstração e raciocínio em seu processo de composição e resultam em peças de difícil execução. São uma espécie de filosofia sem palavras: uma tese é apresentada, discutida, combatida, retomada, testada sob diferentes argumentos para, finalmente, ser (ou não) aceita. São um jogo de xadrez, em que, dentro de um espaço delimitado – o tabuleiro ou o teclado do instrumento – e sob regras bem definidas – harmônicas ou da dinâmica permitida a cada peça –, se busca o maior número possível de arranjos e combinações de valor lúdico e/ou estético. A questão é que num jogo de xadrez há mais possibilidades de combinações que o número de átomos do universo.

As variações Goldberg, porém, são «apenas» trinta. Trinta formas diferentes de experimentação de uma idéia original, a que, por fim, se retorna. Escritas para um instrumento específico, o cravo de dois teclados, a criação de Bach, assim intitulada em homenagem a um discípulo, ocupa, ao lado das variações Diabelli de Beethoven, o posto mais elevado alcançado por esse tipo de construção em que poucos se ousam aventurar, e que chega a valer a Bach, nas palavras de Reduán Ortega, o título de Deus:

Si la totalidad del mundo está contenida en cada una de las partes que nuestra  
 inteligencia entiende que la componen;  
 si la totalidad del mundo, la Naturaleza que decía Galileo, nos habla en  
 lenguaje matemático;  
 si Dios es un matemático genial que se oculta a sí mismo parte de su saber  
 (enigma antropológico) para entretener su eternidad con acertijos sobre el mundo;  
 si el hombre es un Dios entretenido, entretiempos;  
 si Bach es el hombre al término de la solución de la serie de acertijos;

Entonces las Variaciones Goldberg, son la parte del mundo, el momento de la ley en el que, por un instante efímero y absoluto, espejean Dios y el hombre recíprocamente... y Bach es Dios, tal y como yo sentí aquella tarde de domingo sobre las rodillas de mi padre.<sup>7</sup>

A argumentação apresentada por Ortega, para comprovar como fato a sensação que teve ao ouvir as *Variaciones Goldberg* pela primeira vez, criança sentada sobre os joelhos do pai, de que alguém capaz de criar tamanha beleza e dificuldade formulando e decifrando o próprio enigma só poderia ser Deus, desenvolve-se também como uma pequena série de variações, como o poema de Sena, talvez numa tentativa de compartilhar também esse «efêmero instante» em que Deus e o homem se espelham um no outro.

Apesar das extremas dificuldades de composição, execução e mesmo de compreensão auditiva que envolvem as variações, esse tipo de desafio auto-imposto não é abandonado pela música moderna, chegando mesmo a influenciar a música popular, visto que as variações eruditas constituem a semente originária do improvisado jazzístico que, aliás, como as variações e a poesia de Jorge de Sena, almejam a suspensão.

Estar em suspenso, num espaço de incerteza em que se espreitam as fissuras e fendas da vida, pode ser incômodo para a maioria dos indivíduos, mas não para aqueles que se espelham em um Deus que esconde de si mesmo as respostas só pelo prazer de enfrentar enigmas e charadas. Em suspenso, numa poesia marcada pelas interrogações que nunca encerram conclusão alguma, mantendo o poema permanentemente aberto e provocador, perversas esfinges passeiam, alimentando-se de analogia.

Do tema «A música é só música, eu sei», partem variações de toda espécie: matemáticas, pictóricas, arquetônicas. Em uma única e longa estrofe de versos que não terminam em si mesmos, como se fossem uma única longuíssima frase em que as idéias se alternam, sobrepõem e acumulam sem pausas para novo fôlego, num ritmo fluido e contínuo como o da música que o inspira, o poema se mostra não só como palavra escrita mas como música e arabesco, numa grande coreografia de perguntas («se os sons, porém [...]», «se tudo se organiza...», «se tudo soa...», «se tudo se acumula...») que conduz a certeza do início («eu sei») à dúvida final («será que alguma vez [...]?»), e chega mesmo a realizar a impossível operação de converter em imagem aquilo que por princípio não poderia ser sequer traduzido em fala («pedras / esculpidas em volutas brancas e douradas cujos / / recantos de sombra são um *trompe-l'œil* / para que elas mais sejam em paredes curvas»).

Já alguns passos à frente do trabalho realizado com a música de Debussy, que de alguma maneira facilitava a aproximação da poesia com seus desejos de representação dos sinos subaquáticos de *Ys*, um poema que se detém sobre as variações de Bach assume a complicada tarefa de buscar diálogo com alguém

que, ao menos aparentemente, não o sugere ou deseja. Entretanto, o poema é muito bem sucedido ao aprofundar a relação iniciada no texto anterior. Ao reivindicar para si a estrutura das variações e adotar como tema uma preocupação «metalingüístico-musical», atinge um grau de domínio e pertencimento tal que ao interpretar a música interpreta a si próprio, constatando, por exemplo, ainda antes do fim, que o retorno ao tema inicial não será possível:

[...] nada no mundo,  
ainda que volte ao tema inicial, repete  
o que foi proposto como tema para  
se transformar no tempo que contém. Quando, no fim,  
aquele tema torna não é para encerrar  
num círculo fechado uma odisseia em teclas,  
mas para colocar-nos ante a lucidez  
de que não há regresso após tanta invenção.  
Nem a música, nem nós, somos os mesmos já.

O poema pode ser lido ainda como um grande discurso de sedução, tentando conquistar uma música que não se oferece facilmente. Concordando em princípio com a superioridade da dama cortejada, aceitando seus limites – «A música é só música, eu sei» –, dando início a uma série de elogios que ela espera ouvir:

nenhum silêncio recolhido nos persiste além  
de alguns minutos. E não dura na memória como  
silêncio. Ou se dura, esse silêncio cala  
a própria música que adora. Porque a música  
não é silêncio mas silêncio que  
anuncia ou prenuncia o som e o ritmo.

e, mais adiante, utilizando-se das certezas da dama para germinar a dúvida:

Se os sons, porém, não são de devaneio,  
e sim a inteligência que no abstracto busca  
*ad infinitum* combinações possíveis bem que ilimitadas;  
se tudo se organiza como a variada imagem  
de uma idéia despojada de sentido;  
[...]  
e se tudo existiu na música para tal triunfo  
e dele descende tudo o que de arquitetura  
possa existir em notas sem sentido – COMO  
não proclamar que essa grandeza imensa  
não se comove com íntimos segredos [...]

o poeta consegue, aos poucos, aproximar-se de sua esquiva meta, até que a tese inicial de seu discurso deixe de ser verdadeira, a música não seja mais só música

e a poesia não seja só poesia e nenhuma das duas esteja mais só, reunidas ambas «ante a lucidez de que [...] nem a música nem nós somos os mesmos já». Quebradas assim as barreiras, e diante da surpresa em reconhecer o quão concreta pode ser uma abstração, o poema não se encerra; mantendo-se em suspenso, prolonga o efeito da fusão amorosa a que cede a música, permitindo a participação de poesia e poeta que, de mero ouvinte, passa a arrebatado amante:

Será que alguma vez, senão aqui,  
aconteceu tamanha suspensão da realidade a ponto  
de real e virtual serem idênticos, e de nós  
não sermos mais o quem ouve, *mas quem é?* A ponto de  
nós termos sido música somente?

Após a destruição semântica que encerra *Metamorfoses*, livro escrito a meio caminho entre Portugal e Brasil, *Arte de Música* representa um novo início poético em uma nova terra e, como tal, é uma obra de experimentação. O poeta trilha novos caminhos em novas linguagens, e, como seu Físico ainda inexistente, acaba por descobrir-se munido de insuspeitados poderes, como o de enxergar por entre as fissuras do mundo e o de, com apenas um toque, «demiurgo e mago, conclamar» uma «apoteose de ressurreição» («Wanda Landowska tocando sonatas de Domenico Scarlatti»). O livro, como um todo, acaba servindo de símbolo do que se deseja numa nova fase: a abertura ao diálogo, seja entre artes ou entre homens, e às possibilidades, sempre com um olhar amoroso, em busca de comunicação e compreensão.

Seduzido pela música de Debussy, Jorge de Sena converte-se em sedutor de outras linguagens. Como um borgiano Pierre Ménard, recria a música de Bach. Em meio a satisfeitas esfinges, o rosto de Deus também devia sorrir-lhe ao espelho.

<sup>1</sup> Barthes, Roland. *O Óbvio e o Obtuso: Ensaios Críticos III*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 237.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 238.

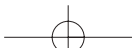
<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 252.

<sup>4</sup> Sena, Jorge de. *Poesia II*. Lisboa: Edições 70, 1988, pp. 158-159.

<sup>5</sup> Pierre Férida *apud* Didi-Huberman, Georges. *Gestes d'air et de pierre: corps, parole, souffle, image*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2005, p. 7 (tradução nossa).

<sup>6</sup> «On raconte aussi que Ys était la plus belle ville du monde et que Lutèce fut baptisée Paris en son souvenir («Par Ys» en breton signifie «pareille à Ys»». Retirado de [www.izotop.com/ys.php](http://www.izotop.com/ys.php), acessado em 10 / 01 / 2006.

<sup>7</sup> Ortega, Reduán. *De Goldberg a Gottbach: de como un niño sintió que Bach y Dios eran lo mismo*. In: J. S. Bach *Goldberg Variations* performed by Fabio Bonizzoni, harpsichord. San Lorenzo de El Escorial: Glossa Music, 2005, p. 26.





*Inédito*





