



SENA E DEBUSSY: CATEDRAIS PARALELAS

Barbara Aniello*

Poetry is that music that all men carry inside themselves
William Shakespeare

Le vase donne une forme au vide, et la musique au silence
Georges Braques

Architektur ist erstarrte Musik
Johann Wolfgang von Goethe

I.1. Entre som e voz: hipótese de um paralelo ¹

Programa, paradigma, emblema, *La Cathédrale engloutie* de Debussy é um verdadeiro prelúdio à obra de Jorge de Sena. Exórdio da colectânea, próemio da *opera omnia*, princípio duma nova vida, esta poesia, animada pelo apelo misterioso da música, desperta uma vocação profunda, vasta, livre e desde sempre latente na alma do escritor ². Musical, literal e etimologicamente, o termo *preludio* é uma entoação prévia à execução, denotando tudo aquilo que serve de preparação ao canto verdadeiro e próprio: pouco mais do que uma afinação instrumental e pouco menos do que a peça principal do concerto. Estamos portanto num alvorecer que tudo precede. Preludiamos com Sena até ao limiar da sua escolha poética ³.

Tudo começa, citando Jorge Fazenda Lourenço, numa «conjunção de reverberações órficas» (LOURENÇO, 2002: 224). As notas límpidas e rarefeitas de Claude Debussy parecem espalhadas segundo um capricho, uma improvisação, com uma rara naturalidade. *Ars est celare artem*, para Debussy como para Sena. Nos sons e nos versos os acentos do piano e da voz parecem caóticas enumerações, lembranças desordenadas, tons dispersos, mas são postos sempre deliberadamente no ponto certo, como as pinceladas de um quadro impressionista: de perto aparentemente soltas e desregradas e, à distância, tornadas forma, cor, desenho e, enfim, composição ⁴.

Debussy constrói uma forma binária, A-B ⁵, jogando com a sua Catedral nos dois sentidos: por cima e por baixo da água. Inicialmente os gestos suaves dos acordes aquáticos trazem a Catedral para fora da água, enquanto a melodia, onda

* IHA – Instituto de História da Arte, Universidade de Lisboa; CECC – Centro de Estudos de Comunicação e Cultura; Universidade Católica Portuguesa.





atrás de onda, pouco a pouco surge do nevoeiro. É o próprio autor a glosar o compasso 16: *Peu à peu sortant de la brume*.

Ex. 1

Depois de uma secção em *crescendo*, *Augmentez progressivement*, a Catedral surge a testemunhar o som majestoso do grande órgão que toca em *fortissimo* (cc. 28-41). Este é o ponto mais abissal e ressonante de toda a peça, sendo descrito pelo compositor como *Sonore sans dureté*.

Ex. 2

Debussy dilata o tempo para além do espaço, transformando o espaço em um não-lugar e o tempo em uma não-duração. Após a grande saída do órgão, a Catedral é novamente submersa no oceano (cc. 62-66), sendo o órgão a assinalar esta sua presença enigmática e profunda. Ouvimos, mais uma vez, as suas teclas a tocar, mas a partir de um ponto de vista, ou, melhor, um «ponto de ouvido», submarino. Para alcançar este efeito subaquático, a maioria dos intérpretes utiliza um «meio-pedal», de modo a que os amortecedores do piano fiquem apenas ligeiramente fora das cordas, criando um som abafado (cc. 71-82). Finalmente a Catedral é subtraída à vista, ouvindo-se apenas os sinos, a uma distância remota, em *pianissimo*.

É minha convicção que o duplo, expressa dinâmico e harmonicamente por Debussy na forma binária, corresponde na poesia ao duplo ponto de vista, musical e biográfico, alcançado por Sena. A dialéctica do compositor e a do poeta é uma dialéctica do duplo, da dupla visão, do exterior ao interior, que desencadeia imagens submersas na memória do poeta, imagens que voltam a emergir em toda a evidência



a partir de um passado que se torna presente. Esta própria dialéctica dilui-se num diálogo final, aberto, osmótico, que contradiz e quebra a lógica do tempo.

Ex. 3

O ritmo dos seis acordes espelha-se na sucessão dos seis acentos no primeiro verso (Ex .3, v. 1)⁶. Mais ainda. Seis são também as secções da poesia, expansão, emanção da célula temática do início. Como uma reverberação aquática ou subaquática, este tema feito por seis gestos distanciados, pensativos e ao mesmo tempo inconscientes, reflecte-se na poesia de Sena. É o tema da água que Debussy obtém graças ao que se chama um uso ilusório do piano, como afirma o compositor:

J'ai cherché une musique apparemment dépourvue de mélodie, de rythme, et de tonalité, une musique complètement «floue». (LOCKSPESER; HALBREICH; 1980: 310)

As suas alunas Marguerite Long e Louise Liebich relembram que para ele o piano devia tocar como um instrumento sem martelos:

Il veut que les doigts sur le clavier semblent «pénétrer dans les notes». L'illusion doit être complète. Rien ne doit altérer l'impression que le piano, cette mécanique, cette simple «boîte de marteaux et de cordes», n'est pas un piano. (LOCKSPESER, HALBREICH, 1980: 308)

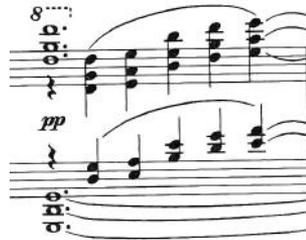
O instrumento devia tornar-se éter – «um piano sobrenatural»⁷. Continua Sena:

Eu nada sabia de poesia, de literatura, e o piano (v. 2)

Ex. 4 era, para mim, sem distinção entre a Viúva Alegre e Mozart (v. 3)



O poeta alude ao duplo plano, biográfico e musical (Ex. 4). A negação «sem distinção» vale quer como efeito de reevocação do momento anterior à sua iniciação musical, quer como alusão a um pedal que tudo liga e une.

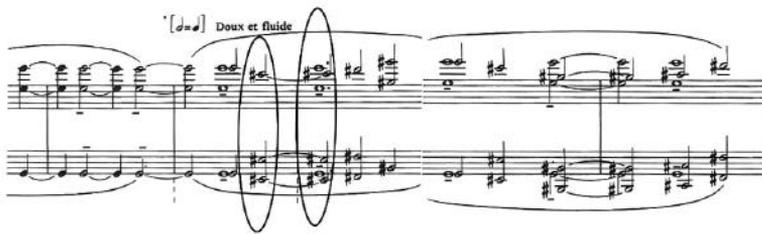


Ex. 5 o grande futuro paralelo (v. 4)

Mais ainda. Os acordes iniciais do prelúdio são paralelos. São quintas e oitavas vazias (Ex. 5). Debussy apontava sempre para um «impitoyable dépouillement des atours superflus».

Aqui, Sena insiste na temática do duplo: paralelos os acordes vazios, feitos por quintas despojadas, paralelo o plano da vida e da música.

Poesia como reflexo da música, ou melhor, música que paralelamente segue e seguirá o destino do futuro poeta. Esta metáfora não dita, não explícita, pode-se ler a dois níveis: um instrumental, no qual o piano executa as quintas paralelas e um semântico, onde o tempo musical coincide com o tempo existencial.



Ex. 6 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 do Terrail, o Campos Júnior, o Verne e Salgari,
e o Eça e o Pascoaes. (vv. 5-10)

Estes versos (Ex. 6) coincidem na partitura com o encontro/desencontro da primeira dissonância. No prelúdio essa dissonância é um verdadeiro muro contra o qual melodia, harmonia, ritmo, subitamente batem e voltam para trás duas, três, quatro vezes.



Este avançar e recuar é sintoma de uma indecisão, que é ao mesmo tempo dificuldade e hesitação. A mesma indecisão pode-se adivinhar nas antíteses alto-baixo, civil-militar e no duplo elenco de poetas eruditos e populares. Enumeração na poesia, enumeração na música. Dissonância na música, dissonância em poesia. O obstáculo dissonante torna-se o grande devir, a grande escolha.

Poeta e harmonia musical estão neste momento diante duma bifurcação que é também uma vocação: para ambos essa dissonância resolver-se-á numa opção que marcará para sempre a existência do escritor, tal como o desenvolvimento harmónico do resto da peça.

Ex. 7

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. (vv. 10-13)

Volta o tema das águas. Debussy recria esta ilusão onde todas as notas são fundidas e temos a sensação de ver ou entrever através dos abismos marinhos,⁸ basta apenas mudar de pedal.

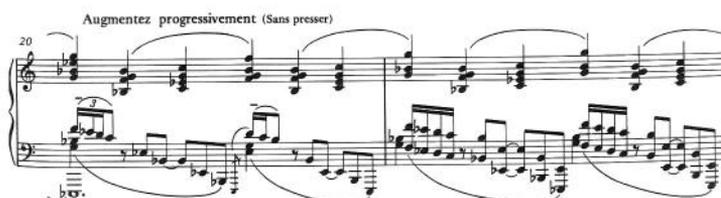
Enquanto Debussy nos ilude, Sena pisca-nos o olho e revela-nos que a primeira responsável da sua viragem para a literatura foi a própria literatura. Ou seja, o conto da lenda de Ys, reconhecido por detrás dos acordes debussistas, despertou nele o interesse pela poesia. Por assim dizer, no princípio era o verbo. Da palavra à música e da música à palavra.

A viagem de Sena é cíclica e a sugestão musical vale como eco da literária. Note-se que o tema das quintas aquáticas liga tanto as duas secções da poesia, quanto a passagem do desenvolvimento à reexposição⁹.



- Ex. 8 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. (vv. 14-18)

Passando do plano musical ao autobiográfico, o poeta fala da entrada na sua vida do prelúdio debussista, aludindo explicitamente ao acompanhamento obstinado (pedais) de quintas ascendentes e descendentes que no avançar e recuar parece tremer (tremulante) sob a mão esquerda do pianista.



- Ex. 9 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. (vv. 19-24)

Enquanto Sena pronuncia as palavras «se me abrissem», a música sobe de intensidade num *crescendo* que envolve vista, gesto, cor, som, tacto, movimento e dança.

Numa assustadora solenidade o poeta colora, em tripla alusão, os ecos dos sustos juvenis. Os cantos escuros são ao mesmo tempo os recantos físicos da casa, o canto que Sena ouve executar pelo piano e, na minha opinião, o canto enquanto vida, reflexão existencial. O adjectivo escuro é aplicado tanto ao lugar físico e assustador da casa, quanto ao timbre sonoro (lembro que a Catedral neste momento está submersa).

Esta polissemia de significados e esta polifonia de significantes denotam a riqueza do jogo compositivo seniano.





- Ex. 10 Ante um caderno, tentei dizer tudo isso. Mas
só a música que comprei e estudei ao piano mo ensinou
mas sem palavras. (vv. 25-27)

A referência à pauta é claramente indício duma familiaridade que não pode ser ignorada¹⁰. A minha hipótese é que, mais do que se imagina, Sena esteja intimamente atento ao escorrer paralelo dos sons e dos versos no tempo e no espaço das duas composições.

Se a pauta é um essencial prelúdio ao fazer poético de Sena, é interessante notar como daqui em diante há uma «poética do inefável» que invade os versos soltos do escritor. Também o músico falava deste *topos* da inefabilidade, como testemunha uma conversação com Ernest Guiraud no alvorecer da composição da obra-prima *Pélleas et Mélisande*:

«Je conçois une forme dramatique autre: la musique y commence là ou la parole est impuissante à exprimer; la musique est écrite pour l'inexprimable; je voudrais qu'elle eut l'air de sortir de l'ombre et que, par instants, elle y rentrât; que toujours elle fut discrète personne» – dit Debussy.

«Quel poète pourra vous fournir un “poème?”», réplique Guiraud.

«Celui qui disant les choses à demi, me permettra de greffer mon rêve sur le sien; qui concevra des personnages dont l'histoire et la demeure ne seront d'aucun temps et d'aucun lieu; qui ne m'imposera pas despotiquement de «Scène à faire» et me laissera libre ici ou là, d'avoir plus d'art que lui, et de parachever son ouvrage. Mais qu'il n'ait crainte! Je ne suivrai pas les errements du théâtre lyrique, où la musique prédomine insolentement... Je rêve de poèmes qui ne me condamnent pas à perpétrer des actes longs, pesants, qui me fournissent des scènes mobiles diverses par les lieux et le caractère; où les personnages ne discutent pas, mais subissent la vie et le sort»¹¹.

Debussy encontrou em Maurice Maeterlinck o poeta ideal para expressar este seu canto do inefável.



- Ex. 11 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**, (vv. 27-31)





Neste recanto, o antigo e o exótico fundem-se. Na poesia como na música.

Ao pronunciar «China» um excerto da escala exótica pentatónica ressoa no espaço, retumbante como aquele «pomposo» (Ex. 11) cujos relevos queríamos quase tocar. Por outro lado, um grande crescendo corresponde ao gesto do «partir» e do «abrir».

Pouco importa que na base da invenção debussista esteja um elemento melódico gregoriano ou uma antiga ária chinesa, segundo o aceso debate entre os musicólogos. Tudo isso contribui para evocar a missa dos monges que, debaixo de água, tocam os sinos chamando os fiéis¹².

Esta abertura da tonalidade corresponde a uma abertura da poética e também a um crescendo sobre a palavra «abrir». Enquanto Debussy quebra a harmonia tradicional, Sena interrompe ou rompe o seu «vaso/ser» (Ex. 11), desviando-se para a verdadeira vocação: a poesia.

ainda que o sentido de muitas eu só entendesse mais tarde. (v. 32)

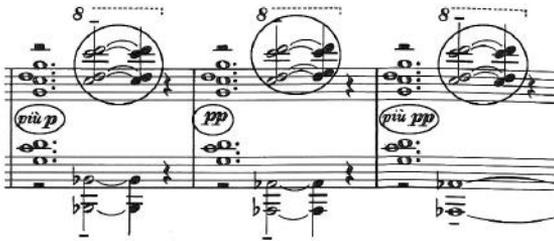
Sibilino, vidente, profético, este prelúdio promete desvelar ao ouvinte uma revelação que ao mesmo tempo esconde. É um duplo véu o que se estende sobre os ouvidos do poeta, apenas iniciado nas artes órficas. Há um desvelar e ao mesmo tempo um velar duas vezes nesta re-revelação misteriosa e primitiva, oculta e iniciática que tudo promete, mas tudo não diz.

Submersa catedral inacessível! Como perdoarei
Aquele momento em que do rádio vieste, (vv. 33-34)

Este vocativo/vocação e-voca e con-voca os ressonantes acordes iniciais que trazem consigo o tema do perdão: «Como perdoarei.» Este tema, ouvido no primeiro verso na 3.^a pessoa, será reevocado no último na 1.^a pessoa enquanto aqui, mesmo no centro do poema, faz de *fil rouge*, tecendo, como os acordes aquáticos de Debussy, a trama da peça.

É a música a responsável pelo encantamento da poesia e o poeta quase se revolta contra ela, interpelando-a, intimando-a a dar conta desta sua culpa, mas sem amargura.

A poesia de Sena é uma poesia rugosa, cheia de gestos enérgicos. Com este apelo à música, Sena cumpre o gesto extremo: rasga o véu que separa o inspirado da inspiração e estabelece um diálogo impossível.



Ex. 12 solene e vaga e grave, (v. 35)

Não são simplesmente três palavras, mas três acentuações musicais, correspondentes ao *dégradé* na pauta do *piano* ao *pianissimo* ao *ancora più piano*.

de sob as águas que
marinhas me seriam meu destino perdido? (vv. 35-36)

Este «de sob as águas» é o ponto de encontro de musa, criador e criatura. Aqui, apertados em um nó inextricável, estão os três ligados àquele mar que, citando Francisco Cota Fagundes, aflorou as vidas e as carreiras de Sena e Debussy¹³. A água não é só uma imagem poética, mas um nó autobiográfico que os acentos e os acordes enfatizam.

Quanto à forma binária, queria sublinhar a ambiguidade desta segunda parte: onde estamos? Sobre ou sob as águas? A imprecisão tonal e a indecisão harmónica desorientam Sena: ele diz «sob» mas o tom da música é forte, como se fosse ouvido de perto: a Catedral está debaixo da água agora, mas a impressão da aparição ainda ressoa, vivíssima, na alma do poeta.

Não com os olhos e os ouvidos, mas com os outros sentidos da memória e da imaginação, o poeta ressuscita e revive dentro si, intimamente, aquela que foi a grandiosa, eloquente aparição. O que era antes exterior torna-se agora íntimo.

Toda a música é um emergir e submergir, tal como as lembranças surgem e caem no poeta.



Ex. 13 É desta imprecisão que eu tenho ódio (v. 37)

É supérfluo sintetizar aqui a poética debussista e seniana do som/verso vago, indeciso, alusivo. Queria salientar a identificação – começada no primeiro e



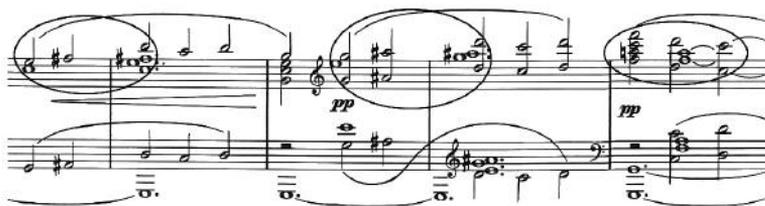
acabada no último verso – entre compositor e poeta que protesta, mas que declara o seu inexorável fascínio, sofrido quase contra a sua vontade.

nunca mais pude ser eu mesmo – esse homem parvo
que, nascido do jovem tiranizado e triste,
viveria tranquilamente arreliado até à morte. (vv. 38-40)

Assistimos à metamorfose de Sena. À aliteração de «tiranizado e triste» corresponde uma tristeza em tom menor na pauta.

Passei a ser esta soma teimosa do que não existe (v. 41)

Esta pesada herança deixa-o no isolamento e na solidão diante do vago, impalpável e impossível.



Ex. 14 exigência, anseio, dúvida, e gosto (v. 42)

Voltam as três acentuações musicais, correspondentes a intervalos ascendentes de segunda e quarta que ansiosamente começam um *crescendo* que continua na visão profunda

de impor aos outros a **visão profunda**, (v. 43)

Aqui um outro nó inextricável: a Catedral profundamente submersa nas águas, a profundidade da poesia que vai além das coisas e a alusão filosófica ao dualismo platónico.

esse lixo do mundo e papéis velhos
que sai dum jarrão exótico (vv. 45-46)

E esta visão profunda explode finalmente na palavra «sai», onde ecoa um fragmento da escala pentatónica debussista, como no início. Mais uma vez biografia e andamento musical coincidem.

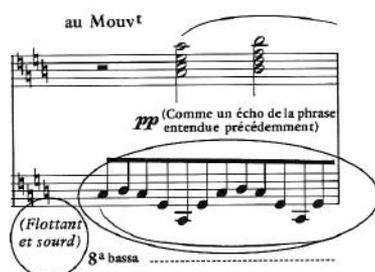




- Ex. 15 como a catedral se irisa em acordes que ficam na memória das coisas como um livro infantil de lendas de outras terras que não são a minha. (vv. 47-49)

Nesta visão iridescente, um arco-íris transforma-se em som. Em correspondência com o verso «se irisa», aglomerados de acordes dissonantes, *chatoyants*, quase *clusters*, descoloram em *diminuendo*.

Mais uma alquimia revela-nos que a música, que incita o poeta a escrever, nasceu de longínquas escrituras exóticas e leituras infantis. A música e-voca poesia na memória e pro-voca, por sua vez, versos. Da palavra ao som e do som à palavra.



- Ex. 16 Os acordes perpassam cristalinos sob um fundo surdo que docemente ecoa. (vv. 50-51)

Em *crescendo* ressoa este gesto de abrir, perpassar, e em *crescendo* ressoa também a antítese do «fundo surdo que docemente ecoa». «Surdo» é o adjetivo que denota o som debaixo da água, mas não é imaginado, pelo contrário, é retirado directamente da pauta. Exactamente aqui, Debussy põe a indicação *Flottant et sourd* (Ex. 16).

Mais ainda. «Ecoa» é complemento poético da antítese, mas, no mesmo compasso, assim como no mesmo verso, lemos «*comme un écho*». Este «fundo surdo que docemente ecoa» corresponde ao pedal da mão esquerda e acaba finalmente no oxímoro da

Música literata e fascinante. (v. 51)





Note-se a fusão final entre os dois pólos, musical e literário, face ao inefável evocado no verso anterior «Mas só a música que comprei mo revelou mas sem palavras».

Esta fusão demora só um instante, como a aparição da Catedral, para depois recuar na impotência, na negação, na impossibilidade.

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. (vv. 53-55)

A palavra «actuar» traz consigo o sabor do teatro, da poesia, da acção que foram destino e actividades do poeta. Esta maldição poética, este anátema desencadeado não tanto pelo que diz a música, mas pelo que esconde e vela, termina numa imagem que, para mim, é o arquétipo do fascínio dos impossíveis: nesta luta inefável, impossível, inútil, mas áspera, forte e solitária fundem-se poeta, compositor, criadores, criaturas, levando-nos, inexoravelmente, a nós, ouvintes, com ela.

Assim, com a sua segunda Catedral de versos, Sena, constrangido, constrange-nos a ir com ele por baixo destas águas que são a imagem da segunda visão, da visão interior, profunda¹⁴. Todas as antíteses tornam-se aqui oxímoros. O poeta mesmo torna-se um oxímoro, na imagem da luta vácuca, do movimento estático, vazio, inútil.



Ex. 17 Ó catedral de sons e de água! Ó música sombria e luminosa! Ó vácuca solidão tranquila! Ó agonia doce e calculada! Ah como havia em ti, tão só prelúdio, tamanho alvorecer (vv. 56-60)

Voltam as seis invocações dos acordos iniciais.

Ó agonia doce e calculada!¹⁵ (vv. 58)



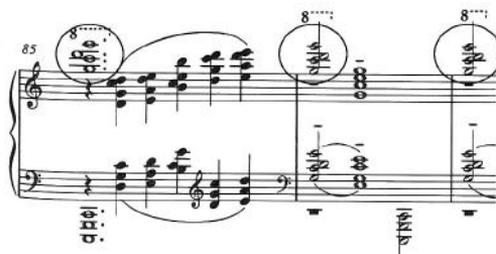


Ex. 18 por sob ou sobre as águas, (v. 60)

Aqui manifesta-se não só a ambiguidade anteriormente referida, mas uma imitação verdadeira do pianista a tocar: sob pedal de fundo na mão esquerda e sobre a melodia na mão direita.

de negros sóis e brancos céus nocturnos? (v. 61)

Eis a poética do oposto, do contrário, mais uma vez oxímoros.

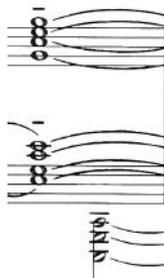


Ex. 19 Eu hei-de perdoar-te? (v. 62)

O poeta interroga a música por três vezes, e a música paralelamente restitui três acordes suspensos no registo agudo.

Eu hei-de ouvir-te ainda? (v. 62)

Aqui sugere uma potencial reexposição, uma re-audição, como um *da capo* musical, um *Rondo*.



Ex. 20 Mais uma vez eu te oiço, ou tu, perdão me escutas? (v. 63)

Rende-se o poeta ao fascínio da música e confirma o hesitante convite que se concretiza numa re-audição factual, numa hipotética, potencial, repetição da palavra-temática «perdão». Esta, no início e no fim, aparece quase a sugerir um final aberto, como em tantos exemplos das *Metamorfozes* e doutros poemas musicais. Esta afirmação realiza-se na pauta por meio de acordes graves, onde antes havia acordes agudos, suspensos, interrogativos.

A essência da poesia é contida toda neste diálogo (im)possível entre uma obra submersa e um outro autor que vive no futuro, para além dela, num além e num outrora que nem ela imagina.

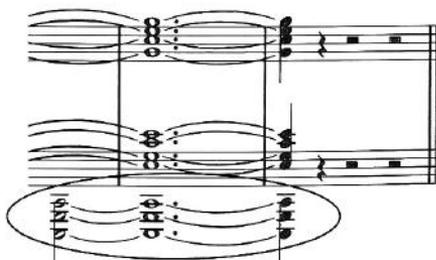
O fascínio da obra está todo aqui, neste microcómico colóquio a dois, um contraponto inexequível, onde a mão esquerda é a música a tocar um *perpetuum mobile* e a mão direita é o poeta a inventar sobre ela contínuas, infinitas, variações, vencendo o tempo e o espaço.

Como Debussy coloca os títulos só no fim da peça, para sugerir sem nomear, para não condicionar o ouvinte, Sena só no final é que nos revela o sentido deste diálogo, paralelo, *inter-artes*.

Este *tu* é um *Coup de génie*. Uma magistral invocação, improviso *trompe-l'oeil* do incomunicável comunicado, um diálogo anacrónico entre poeta e composição, diálogo tornado possível em uma contemporaneidade poética. A música foi feita, sim, mas faz-se, revive-se potencialmente cada vez que se toca, num presente mental e numa poética sempre *in fieri*.

Do diálogo surdo e impossível, poucos versos antes (vv. 42-44 e 53-55), até à ultrapassagem, que rasga o tempo e perpassa o espaço. Sena rasga o véu nesta surda, iluminada, utópica conversa e também troca de papel com o compositor. Pisa o limiar entre as duas catedrais, a escrita e a posta em música, em um cânone, ou um *rondo*, potencialmente infinito. Constrói uma meta-reflexão, uma *meta-poesis*, sobre a arte que vive além de si em cada actuação. Sai do tempo musical e verbal¹⁶, desafiando a cronologia, instituindo uma outra sequência poética, mental, compositiva, inaugurando uma sagrada conversação, *vis-à-vis*, onde todos os actuantes são coevos no milagre da aparição da obra de arte.

Neste milagre participamos num outro milagre. Na interrogação final de Sena, a música acaba por ceder a esta sedução irresistível e, seduzida, rasga ela também o tempo e o espaço, respondendo ao poeta: é um sim? É um não? É uma resposta e por si só ecoa, não pode ser outra coisa, uma afirmação! Debaixo da água, a Cathedral, ouviu o poeta falar com ela. E, simplesmente, tornou o impossível possível: «Sim, oiço-te», diz ela¹⁷.



(... La Cathédrale engloutie)

Ex. 21 (tacet)

I.2. A arquitectura oculta das Catedrais

O adjectivo «calculada» (v. 58) merece uma reflexão à margem deste trabalho. O vocativo «Ó agonia doce e calculada!» despertou em mim uma perplexidade, cuja persistência parecia uma campainha de alarme. A questão era se Sena conhecia ou não o facto de o prelúdio debussista ser construído sobre a regra do número de ouro e da série de Fibonacci¹⁸. A dúvida atormentadora era se este «calculada» teria sido fruto duma audição «impressionista» de Sena face ao espalhar-se rigoroso e medido dos acordes debussistas, aludindo com este adjectivo a uma indefinida geometria sonoro-espacial, ou se teria sido a consequência duma mais profunda e velada rede de conhecimentos, ligada ao seu ser poeta humanista, filho daquele Renascimento que tanto prezou e estudou.

Os indícios que me levaram a apurar a legitimidade da segunda hipótese surgiram a partir do estudo de Sena teórico. Em particular, a sua análise da estrutura do grande poema camoniano encorajou-me a perseguir uma leitura mais estriamente matemática da Catedral seniana.

Analizamos primeiro como Debussy utiliza a Secção Áurea na sua *Cathédrale Engloutie*. Como ensina o musicólogo e pianista inglês, Roy Howat, este prelúdio é um esplêndido exemplo de numerologia aplicada às proporções áureas. A peça consta de 89 compassos, organizados segundo uma indicação temporal bastante ambígua: $6/4 = 3/2$.

A interpretação do compositor, guardada em rolo de pianola, está em contraste com as indicações da edição impressa, Durand, 1910. Claude Debussy toca, de facto, os 68 compassos identificáveis com a indicação $3/2$ (cc. 7-12 e 22-83) no dobro do tempo inicial. Daqui: $89-68=21$; $68:2=34$; $34+21=55$. Se nos confrontarmos a sequência de Fibonacci com estas cifras: 1.1.3.5.8.13.21.34.55.89 descobrimos que pertencem à série. Como lembra Gaudenzio Temporelli:

E anche se Debussy non si fosse preoccupato di lasciarci in eredità la sua illuminante incisione su rullo di pianola, sarebbe stato sufficiente dare un'occhiata al manoscritto (o leggere le lettere di Debussy o contare le battute), per notare che le dodici crome che compongono la misura 70 si sono «trasmutate» in altrettante semicrome, mentre la barra di divisione della successiva misura s'è dissolta nel nulla: a delucidazione dell'insolita notazione c'è un appunto sulla destra del foglio che dice: «*ces doubles croches sont des croches*». Debussy è affascinato dalla Sezione Aurea e dai suoi aspetti esoterici; tanto da utilizzarla molto frequentemente nelle sue composizioni; e senza perdere l'occasione per «giocare» con i numeri o lanciare messaggi criptici: come la copertina della partitura de *La Mer* (Durand 1905), che per volontà del compositore porta raffigurata *La grande onda presso la costa di Kanagawa* di Katsushika Hokusai. (TEMPORELLI: 20ss)

Paralelamente à análise comparada entre sons e versos que tentámos anteriormente, pode coexistir, de facto, uma leitura estrutural do poema, perfeitamente sobreponível ao prelúdio. A minha hipótese é que a afinidade entre as duas catedrais não seja só analógica, mas também estrutural.

Certo é que Sena não era alheio ao conhecimento da divina proporção, ou regra do número de ouro, tendo analisado, com minuciosa perícia e com esta chave, a estrutura do grande poema de *Camões*.

O Poeta faz coincidir o número de estâncias relativas à expedição [de Vasco da Gama ao Oriente] com o número de dias em que a mesma decorreu. [...] Luís de Camões pretendeu que a própria estrutura da sua obra fosse significativa, pois nada é arbitrário n'Os *Lusíadas*. A atestá-lo a presença do número de ouro, dado que esta epopeia, sendo uma obra de arte do Renascimento, joga com a relação ideal entre as partes e o todo, numa perfeita proporção. Jorge de Sena demonstra que, ao aplicar-se a regra de ouro a toda a obra, se obtém, precisamente, o verso que coincide com a chegada dos portugueses à Índia. Uma outra aplicação do número de ouro às duas partes do poema, resulta, na primeira parte, a estância que relata a morte de Inês de Castro, e, na segunda, a estrofe que narra a actuação de Cupido com o objectivo de as Ninfas se apaixonarem pelos marinheiros. Esta análise leva Jorge de Sena a concluir sobre a relevância da mensagem de Amor patente em toda a epopeia. (LAMA, 2004: 1)

Jorge de Sena chama à obra camoniana «um prodígio de arquitectura significativa», ressaltando a sua «aritmofia» e sublinhando a sua formulação estrutural a partir da «célebre Secção Áurea e do eminente Número de Ouro»¹⁹ (SENA, 1970: 57 e 177).

Aplicando, por multiplicação e divisão, esta proporção aos cantos, às estâncias e estrofes camonianos, Sena desenha aureamente um percurso de leitura intertextual seguindo critérios que só um engenheiro-poeta ou um poeta pós-renascentista, como ele, podia alcançar. Sena descobre a nítida progressão e construção de uma Catedral de versos em *Camões*, cujas pedras angulares são versos e temas centrais na epopeia lusitana: o Amor, a Morte, Deus, o Mundo, etc. Ou seja, os centros das «regiões» áureas de *Os Lusíadas* são ocupados por episódios-chave da trama do poema. Sena efectua uma «arrumação áurea», calculando e

investigando, canto por canto, estrofe por estrofe, verso por verso uma obra que acaba por definir como não linear, interminável e universal.

O estudo estrutural de uma obra das dimensões de *Os Lusíadas*, que não é uma narrativa linear, e envolve complexos pressupostos estético-filosóficos que necessariamente exigiriam complexas soluções estéticas, é, de certo modo, interminável. E tanto mais interminável quanto *Os Lusíadas* não eram, nem pretendiam ser, apenas uma esplêndida obra de arte, confinada ao seu tempo ou ao prazer estético dos seus contemporâneos. Se o fosse, a sua beleza interna e estrutural revelar-se-nos-ia de uma ingênua simplicidade, como sempre o são as extremas complexidades que só relevem da habilidade artística, quando submetidas a um objectivo exame estrutural. [...] Mas a epopeia de Camões pretendia ser, e é, muito mais do que um poema de exaltação nacional. Sob todos os aspectos, desde as intenções à realização estética, ele é uma *representação concreta de uma visionária compreensão do mundo*. Indirectamente, nada fica fora dele, ou do escopo da transformação artística que Camões, ferreamente, impõe à realidade. E, por isso, ainda quando descobramos – e era inadiável que se fizesse o que tentámos fazer – as bases estruturais da sua construção estética, e estas, em reciprocidade, nos iluminem a unidade e a significação do poema, de modo algum o exame é completo, porque, à medida que o tempo passa, sempre a obra de Camões nos dirá *mais*, precisamente porque ele fez do *tempo* (e não da sua época apenas) a raiz significativa do seu poético tratado de teologia histórico-moral. (SENA, 1970: 181)

Grande manipulador do tempo, Sena, tal como Camões, prende este pré-texto ou além-texto da música de Debussy para cumprir uma operação digna de um Leonardo, ou de um Botticelli, ou de outros pintores e poetas renascentistas. Enquanto herdeiro, mais, enquanto *alter-ego* de Camões, Sena quis operar como ele, conseguindo a mesma merecida imortalidade, mas com uma amarga in-universalidade, por ter nascido em Portugal, como ele diz, falando nele mas aludindo a si.

Os Lusíadas são a culminação de toda uma cultura e de uma civilização. Mas, porque o são, constituem *outra coisa* para além disso, cuja quantidade acumulada se transforma numa nova qualidade. A gigantesca e minuciosa construção que temos demonstrado, para melhor apreciarmos a que ponto e por que razões ela se ultrapassa a si mesma, é muito mais que o testamento colossal de um mundo revoluto. Com tudo o que esse mundo podia dar-lhe, e dera, culturalmente, Camões fez, a partir das suas próprias limitações e da amplitude do seu génio (porque ter congeminado tudo isto que observámos releva da genialidade), uma obra que, tão fechada na sua complicada estrutura, se abria para o futuro. Tal como o seu pensamento de poeta era uma constante meditação da própria mutação essencial do pensamento, assim a sua epopeia, ao basear-se nas mais recônditas e arcânicas congeminações civilizacionais, assenta em raízes tão profundas que, lá nesses abismos, toda a História é Mito. E é esse o triunfo do seu génio, que torna inesgotável o seu poema, do mesmo modo que, por essência, é inesgotável o seu pensamento lírico. Quando um homem se aproxima tão intimamente, como ele ousou, das raízes mais ocultas da consciência humana, identifica-se poeticamente com a própria Vida que se encarna nele. Que isto tenha sido feito em português foi talvez a sua desgraça como celebridade universal, já que o mundo de língua portuguesa só reconhece as universalidades alheias e estas não tomam conhecimento das suas. Mas consolemo-nos pensando que

o que Camões escreveu só podia ter sido, no tempo dele, escrito por portugueses. E tanto assim é, que ninguém, senão ele, o escreveu. (SENA, 1970: 182)²⁰

Convicta de que a identificação Camões-Sena não acaba com este confessado tributo ao grande poeta (que aliás Sena sente sempre próximo de si, como um contemporâneo, partilhando com ele a tragédia de ser português e a maldição do exílio)²¹ resolvi aplicar a Sena/poeta a mesma análise metodológica estruturalista de Sena/teórico.

Jorge de Sena desvela a estrutura interna de *Os Lusíadas* multiplicando a totalidade dos versos da epopeia pelo número mágico 0,618. Ele encontra, assim, não só o centro áureo do poema e o seu meio matemático, mas também o seu coração épico e narrativo.

Aplicando a mesma regra à Catedral seniana, encontramos o seguinte resultado,

Número de versos da quarta estrofe 63	Número de Ouro × 0,618	Resultado =38,934
--	---------------------------	----------------------

que corresponde ao verso 38 do poema: «nunca mais pude ser o mesmo».

Este é o centro áureo, o coração épico da catedral seniana e é também o seu âmagô moral, contendo a metamorfose do «homem parvo» para «poeta». É o núcleo central do canto e da vida do poeta, designando a sua viragem, o seu desvio, a sua vocação para a arte.

- 38 Nunca mais pude ser eu mesmo – esse homem parvo
39 que, nascido do jovem tiranizado e triste,
40 viveria tranquilamente arreliado até à morte.

Transpondo ainda o método crítico seniano nos seus versos, multipliquei o número mágico pelo número de versos da quarta estrofe, onde se encontra o dito centro áureo, o v. 38.

Número de versos da quarta estrofe 18	Número de Ouro × 0,618	Resultado =11,124
--	---------------------------	----------------------

O verso em 11.^a posição nesta estrofe é o v. 43: «de impor aos outros a visão profunda». Alargando o olhar ao que precede e segue este verso, percebemos que esta «visão profunda» é um nó fundamental na temática dualista platónica que Sena e Debussy indicam através da metáfora da Catedral submersa e emersa.

- 41 Passei a ser esta soma teimosa do que não existe:
42 exigência, anseio, dúvida, e gosto
43 de impor aos outros a visão profunda,
44 não a visão que recusam:

Ou seja, no interior do centro áureo encontra-se um outro centro áureo. É um quadro no quadro. É uma leitura não-linear que segue caminhos concêntricos, como as reverberações aquáticas desencadeadas por uma pedra no lago. O primeiro centro áureo designava o despertar da vocação no poeta e a sua irreversível metamorfose. Este segundo centro é a missão da poesia, que traz consigo dor, paixão, vazio, sofrimento, mas tem como fim ensinar aos outros (quase contra a sua vontade, encontrando neles uma forte resistência) um outro «ver», um olhar interior, um ir ao fundo do sentido comum, como a *Cathédral Engloutie*, nas suas idas e voltas, por cima e debaixo da água, aponta. Este jogo dual, esta viagem platónica entre aparência e essência, sensível e inteligível, mutável e eterno (*infra*, 12) é o alvo do poeta, chamado por uma vocação que é ao mesmo tempo condenação e maldição.

As portas para a poesia não se abrem largas e acolhedoras, não indicam vias fáceis e indolores: são exigentes e levam ao vazio, ao indefinido, ao «que não existe». Elas rompem com a tranquila visão exterior do mundo e impõem a visão profunda das coisas, não obstante a viril oposição quer do poeta («É desta imprecisão que eu tenho ódio» v. 37) quer do leitor («impor aos outros a visão profunda, não a visão que recusam», vv. 43-44).

Mas há mais do que isso. O verso 38, fulcro do poema, corta em duas partes a catedral seniana, tal como o v. 5448 de Camões fazia com o seu poema. Que acontece se aplicarmos o mesmo método para a primeira e a segunda parte da obra seniana?

Número de versos da primeira parte do poema	Número de Ouro	Resultado
37	$\times 0,618$	=22,866

Obtemos aureamente um terceiro centro: o v. 22: «Nas naves povoadas de limos e de anémons, vi que perpassavam», o qual, posto no seu contexto, revela a ligação entre canto e medo:

22 Nas naves povoadas de limos e de anémons, vi que perpassavam
 23 almas penadas como as do Marão e que eu temia
 24 em todos os estalidos e cantos escuros da casa.

Estamos diante do passado do poeta, este passado que irrevogavelmente mudou e mudará para sempre. A música ouvida no presente desperta nele o medo. É o encontro com o sublime, numa «assustadora solenidade com a qual o poeta colora, em tripla alusão, os ecos dos sustos juvenis». O «canto» passa semanticamente, por associações de ideias, do plano físico ao musical e do musical ao existencial (*infra*, 8-9). Daqui a identificação: canto = vida.



O centro áureo da segunda parte do poema

Número de versos da segunda parte do poema	Número de Ouro	Resultado
25	$\times 0,618$	=15,45

é o verso em 15.^a posição após o v. 38, ou seja, o verso número 53: «esta desgraça impotente de actuar no mundo». Depois do medo é a impotência a dialogar com o poeta, impotência e impossibilidade de exprimir o inexprimível. Esta é a condição e o papel do poeta face à sua nova escolha. É o futuro do poeta que daqui em diante dialoga e dialogará sempre com a sua arte, mas numa conversa dolorosa e sofrida.

51 Música literata e fascinante,
 52 nojenta do que por ela em mim se fez poesia,
 53 esta desgraça impotente de actuar no mundo,
 54 e que só sabe negar-se e constringer-me a ser
 55 o que luta no vácuo de si mesmo e dos outros

Aquela «desgraça impotente» (v. 53) será o seu destino. Sena é vítima da sua própria musa sedutora, «Musica literata e fascinante» (v. 51). A sua musa, que é ao mesmo tempo música (fonte de inspiração) e poesia (acto inspirado), é simultaneamente Catedral posta em música e Catedral versificada (Musica literata e fascinante! v. 51), é contemporaneamente a arte de Debussy e a de Sena. Metamorfose na arte e metamorfose no artista. Transformação do poeta, transformação da poesia que se torna Vida. Como diz o próprio Sena:

Quando um homem se aproxima tão intimamente, como ele ousou, das raízes mais ocultas da consciência humana, identifica-se poeticamente com a própria Vida que se encarna nele. (SENA, 1970: 182)

Não resta agora senão aplicar a regra de ouro a todas as estrofes:

Estrofe	Número de versos da segunda parte do poema	Número de Ouro	Resultado
1. ^a	13	$\times 0,618$	=8,034
2. ^a	11	$\times 0,61$	=6,798
3. ^a	8	$\times 0,618$	=4,944
4. ^a	18	$\times 0,618$	=11,124
5. ^a	6	$\times 0,618$	=3,708
6. ^a	8	$\times 0,618$	=4,944



Em consequência obtemos aureamente os seguintes versos:

Estrofe	Posição ocupada pelo verso e indicada pela aplicação da regra áurea	Número de verso correspondente à posição na estrofe	Citação do verso e do contexto que o envolve
1. ^a	8. ^a	8. ^o	8 Eu lia muito, é certo. Lera 9 o Ponson do Terrail, o Campos Júnior, o Verne e Salgari, 10 e o Eça e o Pascoaes.
2. ^a	6. ^a	19. ^o	19 Foi como como se as águas se me abrissem para ouvir os sinos, 20 os cânticos, e o eco das abóbadas, e ver as altas torres 21 sobre que as ondas glaucas se espumavam tranquilas.
3. ^a	4. ^a	28. ^o	27 Como o vaso da China, 28 pomposo e com dragões em relevo, que havia na sala, 29 e que uma criada ao espanejar partiu,
4. ^a	11. ^a	43. ^o	42 passei a ser esta soma teimosa do que não existe: 43 exigência, anseio, dúvida, e gosto 44 de impor aos outros a visão profunda, 45 não a visão que recusam:
5. ^a	3. ^a	52. ^o	51 Música literata e fascinante, 2 nojenta do que por ela em mim se fez poesia
6. ^a	4. ^a	62. ^o	59 Ó catedral de sons e de água! Ó música 60 sombria e luminosa! Ó vácuo solidão 61 tranquila! Ó agonia doce e calculada! 62 Ah como havia em ti, tão só prelúdio,

que correspondem aos respectivos núcleos temáticos:

Citação do verso e do contexto que o envolve	Temática e gesto indicados pelo verso citado
8 Eu lia muito, é certo. Lera 9 o Ponson do Terrail, o Campos Júnior, o Verne e Salgari, 10 e o Eça e o Pascoaes.	Leitura/ Literatura/ler
19 Foi como se as águas se me abrissem para ouvir os sinos, 20 os cânticos, e o eco das abóbadas, e ver as altas torres 21 sobre que as ondas glaucas se espumavam tranquilas.	Música/ Efeito da música/ouvir/ abrir
27 Como o vaso da China, 28 «pomposo e com dragões em relevo, que havia na sala,» 29 e que uma criada ao espanejar partiu,	Exotismo/tacto/tocar/partir
42 passei a ser esta soma teimosa do que não existe: 43 exigência, anseio, dúvida, e gosto 44 de impor aos outros a visão profunda, 45 não a visão que recusam:	Missão do poeta/ Segunda visão
51 Música literata e fascinante, 52 nojenta do que por ela em mim se fez poesia	Poesia/Música
59 Ó catedral de sons e de água! Ó música 60 sombria e luminosa! Ó vácuo solidão 61 tranquila! Ó agonia doce e calculada! 62 Ah como havia em ti, tão só prelúdio,	Prelúdio como início/Diálogo entre criador e Musa/diálogo impossível tornado possível

Olhando para estas temáticas indicadas pelos versos aureamente ressaltados por Sena, descobre-se uma segunda leitura, uma leitura descontínua, alternativa à primeira, que passa em revista tópico por tópico, seguindo um percurso preciso, cuja relevância não pode ser casual. Uma série de indicações temáticas foram postas pelo poeta, levando o leitor atento ao progressivo encontro com a imagem sinestética da «Música literária», ou seja, a fusão entre os dois pólos: sonoro e poético.

Partindo da literatura (palavra), fulcro áureo da primeira estrofe, ele passa à música (som), evocada na segunda estrofe. Citado o exotismo (tacto), da terceira,

Sena indica a missão do poeta, na quarta, chegando à união sinestética no oxímoro da «música literata» (som + versos).

Fulcro central é esta Missão do poeta, que se encontra numa posição concêntrica, com respeito à totalidade dos versos. Esta missão é exprimir o inexprimível e mostrar o invisível, opondo uma segunda visão, ideal, à primeira, real, tornando possível o impossível. O poeta estabelece um diálogo embrional, apenas um prelúdio, tornado potencialmente infinito, na repetição da palavra temática «perdão» que constitui uma espécie de *Da Capo* literário e musical (vv.62-63).

Uma leitura descontínua e estruturalista da Catedral de Sena-Debussy permite descobrir a origem do fio que liga a epopeia do escritor ao encontro da sua poesia, numa temporalidade afectiva que passa pela experiência musical, metaforizada pela imagem do vaso exótico quebrado. Como já lembrei, o elemento exótico remete para a escala pentatónica debussista, mas aqui o que interessa não é tanto o paralelo com a partitura, mas a sequência de gestos e acções que, magicamente e aureamente disseminados na arquitectura do poema, levam o poeta ao encontro da Arte e, conseqüentemente, consigo mesmo. Do «ler» ele passa ao «ouvir» até padecer um «abrir/partir/quebrar» que o leva a «criar uma poesia musical».

Tal como na leitura dos núcleos «iniciáticos» do percurso seniano, os outros quatro centros áureos definem um percurso temporal preciso. O presente é a vocação que causa no poeta uma metamorfose. Mas é, ao mesmo tempo, um presente que traça já um futuro próximo, uma missão. Esta «actualidade» é idealmente emoldurada por um passado perdido, o medo, e um futuro prometedor e amaldiçoante, o inefável. Note-se como este percurso é potencialmente infinito no seu andamento circular (veja-se *infra* o tema do perdão comparável a um *rondo* ou a um *Da Capo*, 16 e ss).

«nunca mais pude ser o mesmo» v. 38	Vocação
«de impor aos outros a visão profunda» v. 11	Missão
«Nas naves povoadas de limos e de anémonas, vi que perpassavam» v. 22	Passado
«esta desgraça impotente de actuar no mundo» v. 53	Futuro

Numa análise comparada da estrutura das duas catedrais, obtemos uma extraordinária e surpreendente coincidência entre o centro áureo do poema e o centro áureo da partitura.

Aplicando a regra ao número de compassos totais da composição de Debussy, obtemos o compasso 55

Número de compassos da partitura debussista 89	Número de Ouro X 0,618	Resultado =55,002
---	---------------------------	----------------------



c. 55

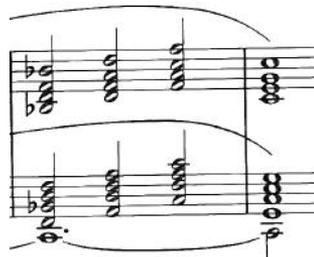
que coincide com o verso «visão profunda», que eu chamei centro do centro, o verdadeiro âmago do poema, contendo a missão do poeta.

43 de impor aos outros a visão profunda,

Se 55 é o compasso que coincide com o centro áureo, 34 é o compasso que se obtém subtraindo do total o centro áureo.

Número de compassos da partitura debussista	Centro áureo	Resultado
89	- 55	= 34

O 34, além de pertencer como o 55 e o 89 à série de Fibonacci, indica na pauta este compasso



cc. 33-34

que se refere no poema de Sena à abertura das fissuras da vida e, mais precisamente, ao v. 19 «Foi como se as águas se me abrissem» alusivo à fractura metafórica do vaso, nó estrutural e semântico da arquitectura em versos.

Se considerarmos o trabalho de Roy Howat, que omite dos cálculos a introdução e a *Coda*, obtemos outros pontos áureos.

Howat also makes the point that when the piece is performed using Debussy's tempos, the negative golden mean falls exactly at measure 28, the beginning of the B section and the beginning of the fortissimo section. The positive golden mean falls at measure 47, the return of the A theme in the key of E major. According to some people, this would make the proportions, and thus the performance, more aesthetically pleasing. (SMITH: 2)

Número de compassos sem introdução e Coda	Número de Ouro	Resultado
76	$\times 0,618$	= 47

Se 47 é o compasso que coincide agora com o centro áureo, 28 é o compasso que se obtém subtraindo do total o centro áureo.

Número de compassos da partitura debussista	Centro áureo	Resultado
76	- 47	= 28

O compasso 28 corresponde ao «ponto mais abissal e ressonante de toda a peça, sendo descrito pelo compositor como *Sonore sans dureté*» (*infra* 2). Este ponto indica o erguer-se da Catedral de sob as águas.

Sonore sans dureté

8^a bassa

cc. 28-29

No poema este compasso coincide com a aparição e a vocação pela escrita.

25 Ante um caderno, tentei dizer tudo isso. Mas
 26 só a música que comprei e estudei ao piano mo ensinou
 27 mas sem palavras. Escrevi.

É supérfluo salientar aqui a centralidade desta imagem da escrita. Do som à voz, o percurso de Sena é um percurso iniciático, chegando à poesia graças à música.

Un peu moins lent

pp expressif et concentré

c. 47

O compasso 47 representa em partitura o início da secção B. A Catedral está submersa e o poeta canta, nostálgico, o vazio desta ausência.



37 é desta imprecisão que eu tenho ódio:

38 nunca mais pude ser eu mesmo

Áurea e poeticamente estamos diante do vazio que a vocação do poeta traz consigo.

Condenado à inefabilidade, o poeta nunca mais voltará a ser o mesmo. A vocação, a maldição, a metamorfose submergi-lo-ão para sempre.

Estas coincidências vão para além da analógica correspondência entre as duas obras, ambas construídas com base na regra do Número de Ouro, e demonstram como há também uma conexão mais profunda, baseada na sobreposição das duas estruturas.

É inútil lembrar aqui, como inúmeras obras em Arte, em Música e na Natureza são construídas segundo a lei da Divina Proporção. Pensemos no Pártenon, nas Pirâmides do Egito, nas obras de Botticelli, Pacioli, Leonardo, Durer, Michelangelo, Turner, Nabis, Puvis de Chavannes, Seurat, Le Corbusier, Picasso, Mondrian, Dali. Consideremos os músicos: Bach, Mozart, Beethoven, Berlioz, Schubert, Satie, Skrjabin, Bartók. Olhemos para as obras da natureza: plantas, coelhos, moluscos náuticos, girassóis, ananás, pinhas, margaridas e fractais. Contemplemos a harmonia que regula as proporções anatómicas humanas, que admiravelmente contêm a relação de ouro: altura do corpo, medidas da cabeça, do tórax, da cintura, dos ombros, tamanho das falanges, dos ossos, dos dedos.

Numa mágica alquimia, as duas Catedrais – a sonora e a literária – aparecem-nos aureamente sobreponíveis, partilhando a eurítmica assonância derivadora de um centro comum, que é o centro revelador de toda a poética. Tal como a Catedral sonora, a Catedral literária tem a sua lógica arquitectural, a sua estrutura íntima, a sua geometria sagrada e Sena aparece-nos como um adepto no limiar dum caminho iniciático.

Tal como Camões, Sena manipula o tempo na sua Catedral. Em filigrana vislumbramos uma estrutura arquitectónica que aponta para um presente intensamente vivido (vv. 38 e 11) e um futuro e um passado que idealmente o engastam (vv. 43 e 62).

Comentando o nosso caso com as palavras duma musicóloga e estudiosa quinhentista, há um «Caos aparente» nos versos de Sena que esconde uma «estrutura dissimulada» (TOSCANO, 1). A aparente despreocupação com que o poeta espalha as suas vozes num gesto que relembra a fictícia improvisação dos acordes – caóticas enumerações dispersas pelo pianista-compositor – resguarda e abriga uma arquitectura oculta que nos leva a uma segunda leitura, ou uma visão profunda, mesmo se nós o recusamos.

O centro áureo do poema indica o verso, «impor aos outros a visão profunda», que é a chave para trazer à luz toda a magnificência desta Catedral submersa de Sena.



Jorge de Sena não só faz uma poesia musical, partindo da lenda da Catedral submersa, como também imerge uma segunda Catedral, invisível, dissimulada, desenhada em transparência, por baixo dos seus versos. Ele sepulta o seu tesouro. A análise estrutural, que a sua mesma obra de teórico indicia, convida a uma operação arqueológica.

O humanismo seniano não se limita apenas a uma experiência estética e filosófica, mas penetra a estrutura formal da sua obra.

Parafraseando o nosso poeta: «à medida que o tempo passa, sempre a obra de Sena nos dirá *mais*, precisamente porque ele fez do *tempo* (e não da sua época apenas) a raiz significativa do seu poético tratado de **teleologia poético musical**²². »

Resumo: Exórdio da colectânea *Arte de Música, La Cathédrale Engloutie* de Jorge de Sena é um verdadeiro prelúdio à sua obra poética. Da análise comparada de versos e partitura emerge um profundo entendimento por parte do escritor que com rara sensibilidade consegue alcançar os mesmos efeitos harmónicos, melódicos e dinâmicos da peça para piano. À forma binária escolhida por Debussy, corresponde na poesia o duplo ponto de vista, musical e biográfico, alcançado por Sena. Nesta dialéctica do duplo dilui-se o diálogo final, aberto, osmótico, de Sena com as duas catedrais paralelas: a sonora e a literária. O verso «Ó música doce e calculada!» revela a arquitectura oculta das duas catedrais paralelas, construídas sobre a regra do número de ouro e da série de Fibonacci, cuja chave se encontra no Sena teórico camoniano.

Palavras-chave: Debussy. Sena. Poesia. Música. Catedral. Fibonacci. Número de Ouro. Camões.

Abstract: *The Exordus to the Arte de Música, La Cathédrale Engloutie by Jorge de Sena is a true prelude to his poetical works. From the comparative analysis between the verses and the score emerges a deep understanding by the author who with rare sensitivity manages to achieve the same harmonic, melodic and dynamic effects as those of a piano piece. The binary form chosen by Debussy corresponds to the double musical and biographical viewpoint achieved by Sena's poetry. Sena's final, open and osmotic dialogue with the two parallel cathedrals: the cathedral of sound and the literary cathedral becomes diluted in the dialectics of the double. The verse «Ó música doce e calculada!» discloses the hidden architecture of the two parallel cathedrals, built according to the rule of the Golden Ratio and to Fibonacci's series whose key is to be found in Sena's theoretical work on the poetry of Camões.*

Keywords: Debussy. Sena. Poetry. Music. Cathedral. Fibonacci. Golden Number. Camões.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

1. ALMADA, Negreiros José de. *Obras Completas*, Poesia, vol. 1, 2.^a edição, introdução por Jorge de Sena. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986-1993.
2. ANIELLO, Barbara. «José de Almada Negreiros, do Caos à Estrela Dançante». In: *Artis, Revista do Instituto de História de Arte da Faculdade de Letras de Lisboa* n.º 6. Lisboa: Dezembro 2007, pp. 325-355.
3. BARRAQUE, Jean. *Debussy*. Paris: Éditions du Seuil, Solfèges, 1962.
4. BOUCHER, Maurice. *Claude Debussy (Essay Pour la Connaissance du Devenir)*. Paris: Les éditions Rieder, 1930.
5. BURKHART, Charles. «Debussy plays “La Cathédrale Engloutie” and solves metrical mystery». In: *Piano Quarterly*, n.º 65, 1968, pp. 14-16.
6. COCTEAU, Jean. *Le Coq et l'Arlequin*. «L'approdo Musicale», 19-20. Roma: Eri-Edizioni Rai, 1965.
7. DEBUSSY, Claude. «La Cathédrale Engloutie». In: *Préludes – Livre I: X. Œuvres complètes*. Paris: Éditions A. Durand, cop. 1910.
8. DUMESNIL, Maurice. *Claudio Debussy*: Buenos Aires, Hachette, 1945.
9. EMMANUEL, Maurice. *Pelléas et Mélisande*. Paris: 1930.
10. FAGUNDES, Francisco Cota. *A Poet's Way with Music: Humanism in Jorge de Sena's Poetry*. Providence: Gávea-Brown, 1988.
11. FERREIRA, Teresa Isabel de Oliveira Figueiredo Tomás. *A Transfiguração Poética em Arte de Música de Jorge de Sena*. Porto: Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses e Brasileiros, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2002.
12. GODET, Robert. «En Marge de la Marge». Paris: *La Revue musicale*, Maio, 1926.
13. HOWAT, Roy. Bartok, «Lendvai and the Principles of Proportional Analysis». In: *Music Analysis*, vol. 2, n.º 1. Blackwell Publishing, Mar., 1983.
14. – *Debussy in proportion*, Cambridge University Press, 1986.
15. JAROCINSKI, Stefan. *Debussy. Impressionisme et Symbolisme*. Paris: Éditions du Seuil, 1971.
16. LAMA, Maria Paula. «Recursos Narrativos nos Lusíadas». In: *Comunicação Apresentada no III Simpósio Internacional de Narratologia*. Buenos Aires: Julho 2004.
17. LOURENÇO, Jorge Fazenda. *A Poesia de Jorge de Sena: Testemunho, Metamorfose, Peregrinação*. Paris: Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 1998.
18. – *O Brilho dos Sinais: Estudos sobre Jorge de Sena*. Porto: Edições Caixotim, 2002.
19. LOCKSPEISER, Edward e HALBREICH, Harry. *Debussy, sa Vie et Sa Pensée*, trad. Léo Dilé. Paris: Fayard, 1980.
20. PROUST, Marcel. *A l'Ombre des Jeunes Filles en Fleurs*. Paris: coll. Pléiade, 1964.
21. REICHE, Jens Peter. *Die Theoretischen Grundlagen Javanischer Gamelan-Musik und ihre Bedeutung für Claude Debussy*, Zeitschrift für Musiktheorie, vol. 3 n.º 1, 1972.
22. SENA, Jorge de. *Poesia-II (Fidelidade; Metamorfoses*, seguidas de *Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómena; Arte de Música*), 2.^a ed., revista por Mécia de Sena. Lisboa: Edições 70, 1988.
23. – *A Estrutura de «Os Lusíadas» e Outros Estudos Camonianos e de Poesia Peninsular do Século XVI*. Lisboa: Portugália, 1970.
24. SMITH, Janet Bass. *Solving Performance Problems in Debussy's: La Cathedrale Engloutie*. American Music Teacher. <http://www.mtna.org/>.
25. STROBEL, Heinrich. *Claude Debussy*. Zurich: Atlantis, 1940.
26. TEMPORELLI, Gaudenzio. *Sezione Aurea e Musica: Breve Storia del «Numero d'Oro» da Dufay al «Progressive-rock» dei Genesis*. <http://www.sectioaurea.com/sectioaurea/S.A.&Musica.htm>.

27. TOSCANO, Manuela. «Caos Apparente e Struttura Dissimulata nei Responsori di Settimana Santa di Carlo Gesualdo». In: *La Musica del Principe. Studi e Prospettive per Carlo Gesualdo*, LIM, no prelo.
28. VALLAS, Leon. *Claude Debussy: His Life and Works*. London: Oxford, 1933.
29. VUILLERMOZ, Émile. *Debussy*. Genève: 1964.

DISCOGRAFIA

1. DEBUSSY, Claude: Préludes, Book I (*Danseuses de Delphes, La Cathédrale Engloutie. La danse de Puck. Minstrels. La Vent dans la Plaine. La Plus que Lente. Estampes (La Soirée dans Grenade). Children's Corner (Doctor Gradus ad Parnassum. Jimbo's Lullaby. Serenade for the Doll. The Snow is Dancing. The Little Shepherd. Golliwog's Cake Walk). D'un Cahier d'esquisses*. Claude Debussy, pianista (gravado a 1 de Novembro de 1913 para M. Welte & Soehne).
2. LUCAS, Luís; VIEIRA DE ALMEIDA, Nuno; LEAL, Francisco; Sena, Jorge de. *Jorge de Sena «A Arte da Música»: Espectáculo no São Luiz*. Lisboa: Câmara Municipal. Pelouro da Cultura, 2000.

¹ Agradeço ao Professor José-Augusto França e ao Professor Jorge Fazenda Lourenço por terem sugerido o meu nome para preencher a vaga no I Congresso Internacional «Andanças prodigiosas da literatura» de Rio de Janeiro, Outubro de 2009. O meu vivo reconhecimento também ao Professor Francisco Cota Fagundes, por ter permitido esta reedição do texto apresentado em Amherst no Colóquio «Jorge de Sena, cá e lá: novas perspectivas, 30 anos depois», Abril de 2008.

² Na *Arte de Música* Sena confessa que foi este prelúdio de Debussy a despertar a sua vocação para a poesia. Jorge de Sena, *Poesia-II (Fidelidade; Metamorfoses, seguidas de Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómena; Arte de Música)*. 2.^a ed., revista por Mécia de Sena. Lisboa: Edições 70, 1988. A questão da autenticidade da declaração de Jorge de Sena sobre o papel da música é esclarecida em Francisco Cota Fagundes, *A Poet's Way with Music* 127-158.

³ Jorge de Sena distancia-se do «profissional amador de música» comum, exibindo uma sabedoria técnica e conhecimento experiencial da arte de música, *Poesia-II*.

⁴ Debussy foi considerado por alguns críticos impressionistas, por outros simbolistas. Os primeiros quiseram ressaltar uma construção orquestral que foge a muitas categorias académicas, feita de tonalidades nem maiores nem menores, acordes isolados, escalas pentatónicas, preferência por cadências plagais, acordes perfeitos misturados com acordes de sétima, de sucessões de nonas, de terças aumentadas. Este «impressionismo musical» era parecido, segundo eles, com as catedrais de Monet, desfrutando as pinceladas de cores puras directamente postas sobre a tela, separadas e sem *nuances*, abandonando os grandes temas do repertório pictórico, criando uma nova maneira de olhar «Dans ce Jour où la Lumière Avait Comme Détruit la Réalité» (PROUST, 901). A técnica do impressionismo pictórico, que substitui a percepção à consciência, a impressão à realidade, a aparência à concretude, segue princípios que encontram aplicações no divisionismo da escritura debussista. É seguindo esta linha que Émile Vuillermoz fala numa «Analyse Spectrale du Son» (VUILLERMOZ, 37). Os segundos sublinharam a ligação fértil com a poesia simbolista, sobretudo com Verlaine e Mallarmé, encontrando na música de Debussy o mesmo carácter impreciso, indefinido, su-



gestivo, ambíguo e evocativo do «símbolo», sujeito e objecto das pesquisas poéticas de Baudelaire e Maeterlinck, como também das explorações artísticas de Redon, Sérusier, Puvis de Chavanne, Denis. Este aspecto suscitou o ataque do grupo Stravinsky-Cocteau contra o seu «simbolismo nebuloso» contraposto à lúcida visão minimalista de Erik Satie. «Espessa névoa de Bayreuth [...], bruma de neve, manchada pelo sol impressionista. Satie fala de Ingres, Debussy traduz Claude Monet *à la russe*» (COCTEAU, 1965: 234-235). Entre tantos críticos, quem faz justiça à questão é Stefan Jarocinski. Este lembra que Debussy nunca quis aceitar etiquetas, fórmulas e definições, e também que a definição de «impressionismo» não ajuda a olhar para o verdadeiro vulto da música debussista: «La formule ‘impressionisme’ soulignait trop le côté extérieur, formel de ses œuvres» e ainda «malgré ses affinités avec les impressionnistes, il est si fortement tourné vers le contenu intérieur [...] Il vise, au-delà de la note, à l’utilisation intégrale de la valeur intérieure de son impréssion» (JAROCINSKI, 1971: 72-73).

⁵ A primeira secção da forma binária A está contida entre os compassos 1 a 46 e é repetida do c. 47 ao 89, que constituem a secção B. Veja-se Claude Debussy, *La Cathédrale Engloutie*, *Préludes Livre 1 n.º 10*, *Œuvres Complètes*, Paris: Editions Durand.

⁶ Os excertos do poema citado são todos retirados de *La Cathédrale Engloutie de Debussy. Arte de Música. Poesia-II*, que transcrevo aqui integralmente para uma mais completa leitura do artigo.

«LA CATHÉDRALE ENGLOUTIE», DE DEBUSSY

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

14. Um dia, no rádio Pilot da minha Avó, ouvi
15. uma série de acordes aquáticos, que os pedais faziam pensativos,
16. mas cujas dissonâncias eram a imagem tremulante
17. daquelas fendas ténues que na vida,
18. na minha e na dos outros, ou havia ou faltavam.
19. Foi como se as águas se me abrissem para ouvir os sinos,
20. os cânticos, e o eco das abóbadas, e ver as altas torres
21. sobre que as ondas glaucas se espumavam tranquilas.
22. Nas naves povoadas de limos e de anémonas, vi que perpassavam
23. almas penadas como as do Marão e que eu temia
24. em todos os estalidos e cantos escuros da casa.

25. Ante um caderno, tentei dizer tudo isso. Mas
 26. só a música que comprei e estudei ao piano mo ensinou
 27. mas sem palavras. Escrevi. Como o vaso da China,
 28. pomposo e com dragões em relevo, que havia na sala,
 29. e que uma criada ao espanejar partiu,
 30. e dele saíram lixo e papéis velhos lá caídos,
 31. as fissuras da vida abriram-se-me para sempre,
 32. ainda que o sentido de muitas eu só entendesse mais tarde.
 33. Submersa catedral inacessível! Como perdoarei
 34. aquele momento em que do rádio vieste,
 35. solene e vaga e grave, de sob as águas que
 36. marinhas me seriam meu destino perdido?
 37. É desta imprecisão que eu tenho ódio:
 38. nunca mais pude ser eu mesmo – esse homem parvo
 39. que, nascido do jovem tiranizado e triste,
 40. viveria tranquilamente arreliado até à morte.
 41. Passei a ser esta soma teimosa do que não existe:
 42. exigência, anseio, dúvida, e gosto
 43. de impor aos outros a visão profunda,
 44. não a visão que recusam:
 45. esse lixo do mundo e papéis velhos
 46. que sai dum jarrão exótico que a criada partiu,
 47. como a catedral se irisa em acordes que ficam
 48. na memória das coisas como um livro infantil
 49. de lendas de outras terras que não são a minha.
50. Os acordes perpassam cristalinos sob um fundo surdo
 51. que docemente ecoa. Música literata e fascinante,
 52. nojenta do que por ela em mim se fez poesia,
 53. esta desgraça impotente de actuar no mundo,
 54. e que só sabe negar-se e constranger-me a ser
 55. o que luta no vácuo de si mesmo e dos outros.
56. Ó catedral de sons e de água! Ó música
 57. sombria e luminosa! Ó vácuo solidão
 58. tranquila! Ó agonia doce e calculada!
 59. Ah como havia em ti, tão só prelúdio,
 60. tamanho alvorecer, por sob ou sobre as águas,
 61. de negros sóis e brancos céus nocturnos?
 62. Eu hei-de perdoar-te? Eu hei-de ouvir-te ainda?
 63. Mais uma vez eu te ouço, ou tu, perdão, me escutas?

Lendo em voz alta os versos de Sena, apercebi-me não só que a extensão destas 64 linhas coincidia com a duração do prelúdio, mas que ambos, poema e música, alcançavam efeitos expressivos paralelos. Existe uma experiência anterior a esta, realizada por Luís Lucas, Nuno Vieira de Almeida, Francisco Leal no Teatro São Luís em 2000, mas cuja sincronização não é conseguida de um modo feliz, não restituindo a profunda assonância



que encontrei nestas duas obras. Desta *performance* há registo num CD que testemunha como actor e pianista, embora individualmente excelentes, começam desfasados, perdendo-se toda a potência e o efeito duma execução simultânea de som e voz. (LUCAS, VIEIRA DE ALMEIDA, LEAL, SENA, 2000)

- ⁷ Marguerite Long escreveu: «L'illusion persiste toujours en moi de sentir, pressant mon épaule, les doigts du Maître commandant aux miens d'être de plus près encore dans le clavier...». Se os dedos deviam parecer entrar nos próprios mecanismos do piano, o instrumento devia tornar-se éter, «ce piano surnaturel», seguindo a descrição de Laloy, «ou les sons naissant sans choc des marteaux, sans frôlements, s'élèvent dans un air transparent.» Debussy era um óptimo pianista. «Dieu! Que cet homme jouait bien du piano!» escreveu Stravinsky. A duração do seu toque foi, mais tarde, equilibrada pela sensibilidade incomparável do teclado. Tal como Chopin, os seus ataques delicados faziam esquecer os martelos do piano «Oubliez les marteaux du piano» gostava de dizer. As pessoas que o ouviam, admiravam a ciência com a qual ele doseava as suas sonoridades pelo jogo controladíssimo dos pedais, pela *souplesse* do seu *legato* que fundia num só *glissement* subtil os acordes quebrados. (LOCKSPEISER e HALBREICH, 308).
- ⁸ O trecho bem conhecido é constituído por uma série de acordes de sétima, recobertas, por assim dizer, por um acorde de nona no décimo compasso. A fusão destas harmonias criam a ilusão, como diz justamente York Bowen, «de quelque chose que l'on entrevoit à travers les profondeurs de l'eau» (LOCKSPEISER, HALBREICH, 1980: 310-311).
- ⁹ As quintas abertas, de sol e ré paralelas, delineiam uma escala pentatónica. Debussy ouviu pela primeira vez uma escala oriental pentatónica durante uma *performance* de música *gamelan* no pavilhão javanês da Exposição Universal de Paris em 1889. Por outro lado, o canto medieval, semelhante ao *organum* da Música *enchiridiadis*, do século IX, pode tê-lo inspirado. O uso de harmonias paralelas em Debussy deve-se mais a uma expansão tímbrica da linha melódica, do que a uma função vertical polifónica (REICHE, 1972: 5-15).
- ¹⁰ Do espólio da biblioteca de J. de Sena até 1942, redigido por Jorge Fazenda Lourenço, deduz-se que na livraria pessoal do poeta a *Catedral* estava não só duplamente presente, em pauta, em duas versões, ed. Durand, Paris, mas também, no emblemático *extrait* sinestético dos livros de prelúdios do texto baudelairiano «Les Sons et les parfums tournent dans l'air du soir», ed. Durand, Paris, 1910 (LOURENÇO, 2002: 267). Repare-se como no posfácio o autor explica o papel fértil que a música teve, na sua inspiração, face às artes plásticas, pondo o acento na familiaridade com a prática pianística: «recebi educação musical e instrumental, e não recebi das outras artes mais educação preliminar que a do gosto (e não a prática delas, embora algumas veleidades desenhísticas e pictóricas eu tenha acalentado)» (SENA, 1988: 215-216).
- ¹¹ Esta conversa, trocada com o seu professor Ernest Guiraud em 1889, foi integralmente transcrita e guardada por Maurice Emmanuel. Veja-se Barraqué, 72-74 e Emmanuel, 35-36.
- ¹² Todavia não podemos desconhecer as horas verdadeiramente fecundas que Debussy passou no pavilhão javanês «atento à polirritmia percutida pelo *gamelan* que se mostrava inesgotável em combinações de sons etéreos ou fulgurantes, enquanto as prestigiosas bailarinas torneavam – música feita imagem» (GODET, 1926: 56).
- ¹³ Mais uma vez é Francisco Cota Fagundes a salientar a persistência da imagem do mar entre as poucas imagens na poesia do Sena (1988: 186 ss.)
- ¹⁴ Para o problema do «ver» e a distinção entre «ver» e «olhar», «visível» e «invisível», «visão» e «percepção», veja-se: Merleau-Ponty, Maurice. *Le Visible et L'Invisible*, Gallimard, 1972.





- ¹⁵ Sobre a valência semântica deste adjectivo «calculada» veja-se *infra*: «1.2 A arquitectura oculta da Catedral».
- ¹⁶ Uma análoga reflexão sobre o tempo e sobre a criação enquanto *metapoesis* encontra-se em *Fêtes*, a outra das duas poesias debussistas do mesmo caderno:

Séculos esperaram por esta música fugaz,
tão breve que, quando ela soa,
se reanimam ávidos.
Mas o tempo falta para acabarem gestos,
concluir a posse
iniciada
outrora.

Volta o tema do tempo e do diálogo eterno para além dele. A imagem sensualíssima da posse é um gesto que, juntamente com a fugacidade do tempo, evoca o eclesiástico *Vanitas, vanitatum!* Uma festa, esta, que invoca, sim, os *Triunfos* renascentistas (SENA, 1988: 241), mas subentende também o terrível anátema do *memento mori*. Fugacidade da música, caducidade da vida. Num inacabado *carpe diem*, acabam estas palavras aparentemente festivas e prazenteiras. Velada na alusão ao «tempo que falta», incumbe, nos últimos versos, a imagem claustrofóbica da morte.

- ¹⁷ De acordo com as ideias propostas neste trabalho, foi realizada, sob minha direcção, uma sincronização entre as duas Catedrais, musical e literária, com a ajuda do actor João Carracedo, a quem muito agradeço o grande profissionalismo e a paciente disponibilidade. Por gentil concessão do artista, em anexo ao volume, está publicado um CD-ROM contendo esta gravação. O CD com as palavras de Sena, expressivamente pronunciadas por João Carracedo, é realizado com a interpretação autorizada do mesmo compositor, Claude Debussy, a tocar a sua *Cathédrale Engloutie*. Como lembra a esposa do poeta, Mécia de Sena, ele não só amava improvisar ao piano, como testemunha o seu auto-retrato em *Ignorância*, que tanto recorda a *Cathédrale Engloutie*, ou, melhor, a tentativa gorada de uma Catedral seniana:

Do piano lentamente vou tirando
vagos sons que não sei fazer brilhar...
Se eu soubesse, se eu soubesse tocar
mais do que sei... e as notas deslizando

um lamento truncado estão cantando,
lamento que se perde sem voar...
Notas que não consigo recordar
e que me fogem mal as vou tocando...

De tudo o que podia aliviar-me
não conheço senão os rudimentos...
que não bastam, não chegam para cantar-me!
É para quê ter mais conhecimentos?
Se a memória, que só sabe encadear-me,
se recusa a construir os meus alentos?

13/9/38





Mécia de Sena comenta assim a poesia nas suas *Notas Bibliográficas ao Post-scriptum II*:

Ignorância – um dos prazeres de J. de Sena era fazer improvisos pianísticos. Não se diga que eram excelentes... mas davam-lhe imenso prazer. A sua peça favorita (e ele mesmo se lhe refere) era a *Cathédrale Engloutie*, com intermináveis acordes e harpejos que o deliciavam. Estudara piano quando ainda pequeno e foi grande apreciador de música a vida inteira. Chegou mesmo a ter veleidades de vir a ser compositor.

Acrescentar à nota de *Ignorância*.

Acerca de *La Cathédrale Engloutie*, título de um poema de *Arte de Música*. J. de S. escreveu uma nota em *Poesia-II*: «A minha primeira audição do n.º 10 do Vol. I dos *Prelúdios*, de Debussy nos termos do poema, ocorreu em 1936, e foi sob a impressão dela que primeiro escrevi versos»

(SENA, 1988: 338)

E lembra ainda que o marido também escrevia composições «quase impossíveis de tocar só com duas mãos porque superabundam de acordes e sobretudo harpejos, que ele adorava, no fundo, no fundo, por sugestão da “*Cathédrale Engloutie*”. Claro que o sonho dele era de adolescente, nada mais. O gosto traduziu-se-lhe na vida inteira, no sonho de ver uma obra sua musicada e sobretudo de ver o *Indesejado* numa versão operática» (Mécia de Sena, Carta de 15 de Fevereiro de 1999 a Teresa Ferreira, em Ferreira, 72-73). Esta tentativa de sobrepor as duas Catedrais tem a intenção de ir ao encontro deste desejo do autor da *Arte de Música*.

¹⁸ Veja-se Ch. BURKHART, «Debussy plays “La Cathédrale Engloutie” and solves metrical mystery», *Piano Quarterly*, n.º 65, 1968, pp. 14-26 e Roy Howat *Bartok, Lendvai and the Principles of Proportional Analysis, Music Analysis*, Blackwell Publishing, Vol. 2, n.º 1 (Mar., 1983): 69-95.

¹⁹ Deixo a Sena a palavra para explicar o que se entende com divina proporção:

Como se sabe, mas será conveniente recordar, para os Antigos (e para muitos modernos). O Número de Ouro foi sempre o índice da proporção justa e perfeita. A razão do prestígio desse número irracional

$$\emptyset = \frac{1+\sqrt{5}}{2} = 1,61803\dots$$

vem de que o inverso dele é igual a ele mesmo menos a unidade:

$$\frac{1}{\emptyset} = \emptyset - 1 = 0,618\dots$$

Para efeitos de cálculo, é costume chamar Número de Ouro a este valor que é, na realidade, o seu inverso. É este inverso que, aliás, costuma reger, como Secção Áurea, as proporções estéticas em que é aplicado, ou em que, a *posteriori*, se verifica que a relação existe.

Por outro lado, ao calcular-se a área do círculo de diâmetro igual à unidade

$$A = \frac{\pi D^2}{4}, \text{ que, para } D=1, \text{ é } A = \frac{\pi}{4}$$



encontrava-se que o *quadrado da área era 0,617...* (número sensivelmente igual a \emptyset). E tudo se passava como se, para o círculo de diâmetro unitário, fosse:

$$\frac{1}{\emptyset} = \emptyset - 1 = \left(\frac{\pi}{4}\right)^2$$

do que resultava que \emptyset era a *soma do quadrado do círculo de diâmetro igual à unidade, com a área do quadrado circunscrito a ele*:

$$\emptyset = 1,618 = 1 + 0,618 = 1 \times 1 + 0,618$$

E resultava também que o inverso dessa soma era ela mesma menos a unidade (que era a área do tal quadrado...). Daqui a imaginar-se que \emptyset simbolizava a «quadratura do círculo» ia evidentemente um passo apenas; e este passo, que foi dado pelos géometras esotéricos, constituiu o prestígio mágico do supracitado número.

Note-se que, deste ponto de vista, a «quadratura do círculo» não é apenas uma impossibilidade geométrica, ou um falso problema, que eles tentam artificialmente resolver. A *quadratura do círculo* tinha a maior importância cosmológica; ela era o modo de identificação geométrica entre o mundo plano, a duas dimensões, que era o da Terra, segundo o senso comum, e o mundo circular, a três dimensões, em que, cosmologicamente, a Terra aparecia inserida. No quadrado plano, o círculo era a projecção da esfera celeste.

²⁰ Uma interessante coincidência, que favorece a hipótese de uma correspondência entre a actividade poética e a actividade crítico-teórica de Sena, é o facto de *A Estrutura de Os Lusíadas* ter sido publicada em 1964, quatro anos antes de *A Arte de Música*, 1968. Embora Sena lembre no postfácio que a primeira audição dos *Prelúdios* debussistas ocorreu em 1936, aquele teve ainda todos estes 34 anos, e ainda a experiência de análise de Camões, entre outras, para construir a arquitectura áurea desta sua obra-prima.

Mais um indício leva-nos a compreender o paralelismo entre Sena teórico e Sena poeta. Em 1969, um ano depois ter publicado *A Arte de Música*, Jorge de Sena pronunciou uma conferência sobre a poesia de Almada Negreiros, estando este presente na sala.

O crítico assinalou admiravelmente como, na última de *As Quatro Manhãs*, o «eu» coincide com o «ser humano», ponto de partida e chegada de toda a peregrinação poética, e não só, de Almada.

Tudo começava lá, ao princípio,
num ponto:
um simples ponto sem dimensão,
e do qual partiam depois todas as linhas
todos os ângulos, cones e sectores
de uma esfera infinita poesia
da qual a terra era uma pequena reprodução
e eu uma pequena reprodução da terra.
Desde o ponto inicial até mim
a linha era única
e não pertence hoje
senão a mim.
No ponto inicial nasceram todos os destinos, até os destinos sem
dono.



Jamais perdi o tempo com o mistério dos outros
ainda mesmo que as nossas vidas se cruzem.
Não são as nossas vidas actuais que se comunicam
já sei
mas sim os nossos mistérios que dialogam.
E eu acabo de chegar apenas ao limiar do meu mistério.
Eu tive d'inventar-me um génio discretíssimo
para chegar através dos séculos à mecânica das actualidades.
Para chegar até aos meus próprios pensamentos,
aos meus pensamentos, só meus.
eu tive muitas vezes de dar voltas ignóbeis!
Mas até que cheguei aqui
a isto que eu buscava,
e que é o principiar em mim.
Desde o ponto inicial
Já tudo começou para mim
e passados séculos e séculos
eu hoje vou exactamente em mim.

(ALMADA, 1993: 190)

Numa memorável intervenção, Almada aproveitava a ocasião para anunciar o seu próximo trabalho, o grande painel *Começar*, para o átrio da Fundação Gulbenkian.

Eu acabei agora de fazer um trabalho de vários meses, oito meses consecutivos, trabalho obcecante; a ter que fazer. Em pormenor basta dizer que o médico todos os dias me dizia: Você está-se a matar! E eu respondia-lhe: Mas se eu não fizer isto, morro! Este pedido de interrupção é só para dizer isto. E aqui vai toda a minha admiração que sempre tive por si, e o meu agradecimento por este momento de hoje. Vou simplesmente dizer o título da obra que eu concluí, que é uma obra síntese de tudo o que eu fiz na minha vida: é a Geometria. O título é COMEÇAR... (ALMADA, 1993: 27)

De facto este acabou por ser o seu testamento espiritual. O artista morreu pouco mais de um ano depois de ter completado a sua última obra cujo título era, paradoxalmente, *Começar* (ANIELLO, pp. 329-330).

O que importa realçar aqui, é que, mais uma vez, Sena, referenciando os artistas que investiga, auto-referencia-se e, retratando, auto-retrata-se (Fagundes, *No atelier literário de Jorge de Sena: (auto)retratos do envelhecer e antecipação da morte, infra*) através de um hábil jogo de espelhos, como numa pintura holandesa do século xv.

Este humaníssimo «ser» à procura do ponto de partida e de chegada de toda a sua peregrinação, à procura de um *magicus locus* – que se chame *Ponto de Bahutte* (como queria Almada) ou *Divina Proporção Áurea* (como queria Sena) – é o retrato do nosso poeta e também o retrato de todos os homens, ou, ontologicamente falando, do Homem.

Matematicamente, poeticamente e teoricamente procurado, é o Homem o alvo de toda a sua pesquisa.



- ²¹ Veja-se, entre muitos outros exemplos, aquele comovente anátema que é o famoso poema «Camões dirige-se aos seus contemporâneos»:

Podereis roubar-me tudo:
as ideias, as palavras, as imagens,
e também as metáforas, os temas, os motivos,
os símbolos, e a primazia
nas dores sofridas de uma língua nova,
no entendimento de outros, na coragem
de combater, julgar, de penetrar
em recessos de amor para que sois castrados.
E podereis depois não me citar,
suprimir-me, ignorar-me, aclamar até
outros ladrões mais felizes.
Não importa nada: que o castigo
será terrível. Não só quando
vossos netos não souberem já quem sois
terão de me saber melhor ainda
do que fingis que não sabeis,
como tudo, tudo o que laboriosamente pilhais,
reverterá para o meu nome. E mesmo será meu,
tido por meu, contado como meu,
até mesmo aquele pouco e miserável
que, só por vós, sem roubo, haveríeis feito.
Nada tereis, mas nada: nem os ossos,
Que um vosso esqueleto há-de ser buscado,
Para passar por meu. E para os outros ladrões,
Iguais a vós, de joelhos, porem flores no túmulo.

(SENA, 1988: 99)

- ²² A citação original é realizada a partir de Sena, *A estrutura*, o sublinhado é nosso: «à medida que o tempo passa, sempre a obra de Camões nos dirá *mais*, precisamente porque ele fez do *tempo* (e não da sua época apenas) a raiz significativa do seu poético tratado de teologia histórico-moral».

