

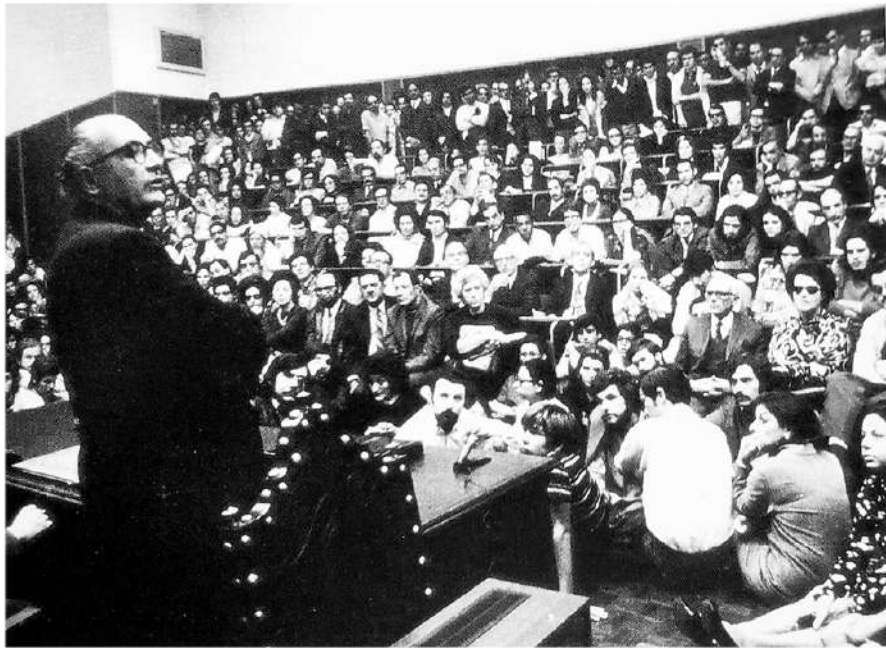
METAMORFOSES

EDIÇÃO DO CENTENÁRIO DE JORGE DE SENA



Cátedra Jorge de Sena para Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros / UFRJ

JORGE DE SENA ENTRE NÓS



Palestra de Jorge de Sena na Universidade de Lourenço Marques, 1972
Foto de Ricardo Rangel

METAMORFOSES

EDIÇÃO DO CENTENÁRIO DE JORGE DE SENA



Cátedra Jorge de Sena para Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros / UFRJ



A Revista Metamorfoses é editada pela Cátedra Jorge de Sena para estudos literários luso-afro-brasileiros, criada em 1999, no Departamento de Letras Vernáculas da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro e dirigida por um Conselho de Administração assim constituído, na gestão 2018-2019:

REGENTE:

Luci Ruas Pereira

SUBSTITUTO EVENTUAL:

Carmen Lúcia Tindó Secco

REPRESENTANTES DE LITERATURA PORTUGUESA:

Luci Ruas Pereira, Teresa Cristina Cerdeira, Sofia de Sousa Silva e
Mônica Genelhu Fagundes

REPRESENTANTES DE LITERATURA BRASILEIRA:

Anélia Pietrani, Maria Lucia Guimarães de Faria e Gilberto Araújo

REPRESENTANTES DE LITERATURAS AFRICANAS DE LÍNGUA PORTUGUESA:

Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco e Teresa Salgado

EMÉRITAS:

Cleonice Berardinelli, Marlene de Castro Correia e Gilda Santos

Endereço para correspondência:

Revista Metamorfoses/Cátedra Jorge de Sena

Faculdade de Letras/UFRJ

Cidade Universitária – Ilha do Fundão

CEP: 21941-590 – RIO DE JANEIRO – RJ – Brasil

E-mail: catedrajorgedesena@gmail.com

METAMORFOSES

EDIÇÃO DO CENTENÁRIO DE JORGE DE SENA

COMISSÃO EDITORIAL

Anélia Pietrani, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco, Cleonice Berardinelli, Gilberto Araújo, Gilda Santos, Luci Ruas Pereira, Maria Lúcia Guimarães de Faria, Marlene de Castro Correia, Mônica Genelhu Fagundes, Sofia de Sousa Silva, Teresa Cristina Cerdeira, Teresa Salgado.

CONSELHO EDITORIAL

Alfredo Bosi, Ana Mafalda Leite, Benjamin Abdala Júnior, Davi Arrigucci Jr., Eduardo Lourenço, Ettore Finazzi-Agrò, Flávio Loureiro Chaves, Francisco Cota Fagundes, Godofredo de Oliveira Neto, Helder Macedo, Helena Buescu, Inocência Mata, Isabel Pires de Lima, Laura Cavalcante Padilha, Leyla Perrone-Moisés, Maria Alzira Seixo, Maria Irene Ramalho, Vilma Arêas

EDIÇÃO DA REVISTA

Luci Ruas Pereira

ORGANIZAÇÃO DESTE NÚMERO

Gilda Santos



Revista patrocinada pela Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

© Moinhos, 2019 e Catédra Jorge de Sena.

Edição:

Editora Moinhos

Revisão:

LiteraturaBr Editorial

Projeto Gráfico, Diagramação e Montagem da Capa:

Luís Otávio Ferreira

Capa: M. C. Escher's Metamorfosis

© 2003 Cordon Art B. V. – Holland. All rights reserved.

Conversão para ePub: Cumbuca Studio

1ª edição, Belo Horizonte, 2019.

Nesta edição, respeitou-se o Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, salvo solicitação expressa do autor.

ISSN 0875-019

Editora Moinhos

Belo Horizonte — Paquetá — MG

CEP 31.330.572

editoramoinhos.com.br

contato@editoramoinhos.com.br

UM NÚMERO ESPECIAL

Luci Ruas

JORGE DE SENA ENTRE NÓS

Gilda Santos

VERBETES E VARIAÇÕES

PERSEGUIÇÃO (1942)

LEPRA

Luciana Salles

SEM DATA

Nuno Júdice

ASCENSÃO

Pedro Serra

COROA DA TERRA (1946)

OS TRABALHOS E OS DIAS

Rosa Martelo

ESPIRAL

Maria Alzira Seixo

UM EPÍLOGO

Inês Espada Vieira

PEDRA FILOSOFAL (1950)

OS PARAÍDOS ARTIFICIAIS

Sabrina Sedlmayer

1946 / CINCO NATAIS DE GUERRA SEGUIDOS DE UM
FRAGMENTO EM LOUVOR DE J. S. BACH

Eugénio Lisboa

...DE PASSAREM AVES

Ida Alves

ODE PARA O FUTURO

Silvana Maria Pessôa de Oliveira

ODE AO SURREALISMO POR CONTA ALHEIA

Marcelo Pacheco Soares

ODE À INCOMPREENSÃO

Luís Filipe Castro Mendes

CANTAR DO AMIGO PERFEITO

Mônica Simas

“Ó DOCE PERSPICÁCIA DOS SENTIDOS”

Marlise Vaz Bridi

AS EVIDÊNCIAS (1955)

I – “AO DESCONCERTO HUMANAMENTE ABERTO”

Otília Lage

VIII – “AMO-TE MUITO, MEU AMOR, E TANTO”

Ângela Beatriz de Carvalho Faria

FIDELIDADE (1958)

EPÍGRAFE PARA A ARTE DE FURTAR

Gilda Santos

ENTRE-DISTÂNCIA

Alessandro Barnabé Ferreira Santos

AS MÃOS DADAS

Helder Macedo

“QUEM A TEM...”

Teresa Martins Marques

“COMO DE VÓS...”

Aires A. Nascimento

POST-SCRIPTUM (1961)

ACÇÃO DE GRAÇAS

Fernando J.B. Martinho

POST-SCRIPTUM

Margarida Braga Neves

“COMO QUEIRAS, AMOR, COMO TU QUEIRAS”

Isabel Cristina Rodrigues

METAMORFOSES, SEGUIDAS DE QUATRO SONETOS A AFRODITE ANADIÓMENA (1963)

CABECINHA ROMANA DE MILREU

Isabel Pires de Lima

ARTEMIDORO

Maria Isabel Rocheta

A NAVE DE ALCOBAÇA

Horácio Costa

RETRATO DE UM DESCONHECIDO

José Augusto Cardoso Bernardes

“ELEONORA DI TOLEDO, GRANDUCHESSA DI TOSCANA” DE
BRONZINO

Vanda Anastácio

“O BALOUÇO” DE FRAGONARD

Teresa Cristina Cerdeira

“OFÉLIA”, DE FERNANDO AZEVEDO

Mônica Genelhu Fagundes

DANÇARINO DE BRUNEI

Manuel Gusmão

A MORTE, O ESPAÇO, A ETERNIDADE

Antônio Carlos Cortez

QUATRO SONETOS A AFRODITE ANADIÓMENA

Paulo Franchetti

ARTE DE MÚSICA (1968)

“LA CATHÉDRALE ENGLOUTIE”, DE DEBUSSY

Sebastião Edson Macedo

BACH: VARIAÇÕES GOLDBERG

Luci Ruas

CONCERTO EM RÉ MENOR, PARA PIANO E ORQUESTRA, DE
MOZART, K 466

João Pedro Garcia

FANTASIAS DE MOZART, PARA TECLA

Jorge Vaz de Carvalho

“REQUIEM”, DE MOZART

Cleonice Berardinelli

CANÇÕES DE SCHUBERT SOBRE TEXTOS DE WILHELM MÜLLER

Rui Vieira Nery

A MORTE DE ISOLDA

Maria Theresa Abelha Alves

MAHLER: SINFONIA DA RESSURREIÇÃO

Barbara Aniello

A PIAF

Maria Lúcia Dal Farra

PEREGRINATIO AD LOCA INFECTA (1969)

A SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN, ENVIANDO-LHE UM
EXEMPLAR DE “PEDRA FILOSOFAL”

Sofia de Sousa Silva

SONETO AINDA QUE NÃO

Annie Gisele Fernandes

FALA DO DELEGADO DO MINISTÉRIO PÚBLICO

Leonardo Gandolfi

GLOSA DE GUIDO CAVALCANTI

Caio Gagliardi

COURAÇADO POTEMKIN

Renata Soares Junqueira

CLOSE READING

Joana Matos Frias

UMA SEPULTURA EM LONDRES

Roberto Vecchi

A MISÉRIA DAS PALAVRAS

Patrícia da Silva Cardoso

OS NOCTURNOS MERECEM RESPEITO OU A SALVAÇÃO DO
BRASIL EM 1º DE ABRIL

Otávio Rios

EM CRETA COM O MINOTAURO

Carlos Mendes de Sousa

À MEMÓRIA DE KAZANTZAKIS, E A QUANTOS FIZERAM O FILME
“ZORBA THE GREEK”

Isabel Almeida

NOUTROS LUGARES

Paulo Alexandre Pereira

HOMENAGEM A TOMÁS ANTÓNIO GONZAGA

Márcio Ricardo Coelho Muniz

CHARTRES OU AS PAZES COM A EUROPA

Jorge Fazenda Lourenço

GANIMEDES

Sérgio Alcides

EXORCISMOS (1972)

AVISO DE PORTA DE LIVRARIA

Tatiana Pequeno

AS QUATRO ESTAÇÕES ERAM CINCO

Francisco Ferreira de Lima

ARTE DE AMAR

Cinda Gonda

VITA BREVIS

Carlos Reis

NOÇÕES DE LINGUÍSTICA,
Onésimo Teotónio Almeida

CAMÕES DIRIGE-SE AOS SEUS CONTEMPORÂNEOS (1973)

CAMÕES NA ILHA DE MOÇAMBIQUE
Sheila Hue

CONHEÇO O SAL... E OUTROS POEMAS (1974)

CAFÉ CHEIO DE MILITARES EM LUANDA
Vanessa Ribeiro Teixeira

RAÍZES
José Cândido de Oliveira Martins

À MEMÓRIA DE ADOLFO CASAIS MONTEIRO
Maria de Lourdes Soares

FILMES PORNOGRÁFICOS
Luis Maffei

DO MANEIRISMO AO BARROCO
Maria Fernanda de Abreu

“TU ÉS A TERRA...”
Rita Aparecida Coelho Santos

“CONHEÇO O SAL...”
Danilo Bueno

**SOBRE ESTA PRAIA... OITO MEDITAÇÕES À BEIRA DO PACÍFICO
(1977)**

II – “PERGUNTO-ME A MIM MESMO – TÃO CURIOSO”
Gastão Cruz

40 ANOS DE SERVIDÃO (1979)

ODE A RICARDO REIS

Jerónimo Pizarro

POEMA APÓCRIFO DE ALBERTO CAEIRO

Daiane Walker Araujo

ODE AOS LIVROS QUE NÃO POSSO COMPRAR

João Tiago Lima

A PORTUGAL

Silvio Renato Jorge

ELOGIO DA VIDA MONÁSTICA

Maria Lúcia Outeiro Fernandes

“NÃO POSSO DESESPERAR DA HUMANIDADE...”

Eucanaã Ferraz

“COMO A GILGAMESH...”

Helena Carvalhão Buescu

CANTIGA DE CEILÃO,

Kenneth David Jackson

“MORREU DOM FUAS...”

Joana Meirim

SEQUÊNCIAS (1980)

RAY CHARLES

Marcelo Sandmann

VISÃO PERPÉTUA (1982)

“NÃO HÁ NADA QUE CANSE ESTAS CRIANÇAS”

Monica Figueiredo

“AO CASTELO O CAVALEIRO”

Lilian Jacoto

POST-SCRIPTUM II (1985)

O DIA EM QUE EU NASCI

José Manuel da Costa Esteves

FINGIMENTO

José Blanco

DEDICÁCIAS (1999)

RECEITA PARA FAZER NATÁLIAS

Jorge Vicente Valentim

GLOSAS

“NÃO SEI, MEUS VERSOS, QUE DIZEIS DE MIM”

Luiz Fagundes Duarte

GLOSA À CHEGADA DO OUTONO

Orlando Nunes de Amorim

UMA PEQUENINA LUZ

Sérgio Nazar David

GAZELA DA IBÉRIA

Pedro Eiras

CAMÕES DIRIGE-SE AOS SEUS CONTEMPORÂNEOS

Mauricio Matos

“A MORTA” DE REMBRANDT

Ana Marques Gastão

CARTA A MEUS FILHOS SOBRE OS FUZILAMENTOS DE GOYA

Ana Luísa Amaral

“A CADEIRA AMARELA”, DE VAN GOGH

Jorge Fernandes da Silveira

“QUEM MUITO VIU..”

Dora Nunes Gago

SETE SONETOS DA VISÃO PERPÉTUA / III

Ernesto Rodrigues

OS VIVOS E OS MORTOS OU HOMENAGEM A RILKE

Izabela Leal

DIÁLOGO MÍSTICO

Mário Cláudio*

“NASCEU-TE UM FILHO”

Ana Paula Tavares

**CADERNO DE IMAGENS RELATIVAS A POEMAS DE
METAMORFOSES**

Um número especial

Luci Ruas*

Chega ao público mais um número da revista *Metamorfoses*. Poderíamos repetir, como temos feito em todos os números, que neste, ainda “mais uma vez cumpre-se o propósito inicial da revista: divulgar os estudos críticos de pesquisadores brasileiros e estrangeiros que se dedicam à pesquisa das Literaturas Portuguesa, Brasileira e Africanas de Língua Portuguesa, cumprindo também, desta forma, os objetivos da Cátedra Jorge de Sena para Estudos Luso-Afro-brasileiros” e talvez estivéssemos cumprindo, novamente, um protocolo e um compromisso. Estamos. Mas este número da *Metamorfoses* é, todavia, um número especial, ou melhor, duplamente especial – especialíssimo, poderíamos dizer, sem medo de errar. Explicamos a razão da especialidade e do superlativo, que, mais do que qualquer função hiperbólica, reflete o nosso contentamento e – por que não dizer? – um justo e merecido orgulho.

Em 1999, portanto há exatos 20 anos, inaugurava-se, na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, um espaço destinado à pesquisa e ao estudo das Literaturas de Língua Portuguesa. À frente desse projeto, com o firme propósito de torná-lo concreto, a Professora Doutora Gilda Santos e, com ela, todo o Departamento de Letras Vernáculas. Surgia, assim, a ideia da Cátedra para estudos luso-afro-brasileiros. Para nomeá-la, também deveríamos dar-lhe um patrono. E o nome escolhido foi o de Jorge de Sena, poeta, ficcionista, dramaturgo, pesquisador incansável, ensaísta e professor. Um homem em trânsito, quer pelo mundo das letras, com sua incansável e prolífica prática escritural, quer pelo mundo dos homens: um homem em viagem de exílio, que fixou residência em São Paulo de 1959 a 1965, quando, avesso que era a ditaduras, decidiu partir para os Estados Unidos, vindo a ser Catedrático nos Departamentos de Espanhol e Português

nas Universidades de Wisconsin-Madison e California-Santa Bárbara. Lá ficou até a data de sua morte, em 04 de junho de 1978, muito embora a vontade de voltar ao seu país se tivesse fortalecido com a Revolução de abril de 1974. Nenhum convite lhe chegou, porém. Ficou mesmo em terras do último exílio, onde já tinha consolidada a sua carreira, entre papéis, livros, alunos, no convívio com a família numerosa, entre desilusão e certa amargura, quem sabe conformado com a “medonha solidão intelectual da América?!”

Não poderia ser melhor a nossa escolha. Jorge de Sena transitou literariamente pelo continente africano, pelo Brasil e, apesar da mágoa nunca escondida, por Portugal. Escolhido o patrono, havia que escolher um nome para a revista. Ficou sendo *Metamorfoses* – a metamorfose, esse processo transformador, que atua sobre o já estabelecido, desestabilizando-o, produzindo, pelos novos olhares em perspectiva, novas possibilidades de criação. Sena foi um peregrino da escrita. Sabia que aquilo que permanece é o contínuo movimento de mudança. E o experimentou no extraordinário livro de 1963, de cujo título intencionalmente nos apropriamos. Nome feliz para a nossa revista. Esta é a primeira razão especial: a Cátedra Jorge de Sena completa, neste 2019, vinte anos de existência e de trabalho.

A segunda razão especial – especialíssima – é que, neste ano de 2019, celebramos igualmente o centenário de nascimento de Jorge de Sena, patrono da Cátedra. Nada mais justo que prestar-lhe homenagem. Uma grande alegria. Por isso, recolhemos 100 textos, em comentários e glosas sobre seu trabalho poético – verdadeiro exercício de metamorfose. Cem estudiosos, deste e do outro lado do Atlântico, enriquecem a nossa *Metamorfoses*. Por tudo isso, este número não pode ser um simples numeral. Precisa ser adjetivo – Especial, portanto. Que os leitores o leiam à fartura (no sentido de copiosidade, de riqueza). Se assim for, estaremos satisfeitos e recompensados. E Jorge de Sena continuará vivo, e “entre nós”. Porque foi este o título que Gilda Santos escolheu (plenamente aceito por todos) para

apresentar a edição da qual é idealizadora e organizadora: *Jorge de Sena entre nós*. À Gilda, sincera e comovidamente agradecemos.

Encerramos este editorial agradecendo igualmente a todos os colaboradores da revista, signatários da justíssima homenagem ao autor das *Metamorfoses*.

* Regente da Cátedra Jorge de Sena.

Jorge de Sena entre nós

Gilda Santos*

Ele é o poeta Jorge de Sena. Poderia ser o Jorge de Sena ficcionista, ensaísta, dramaturgo, conferencista, epistológrafo, articulista político etc. etc., mas é o Jorge de Sena poeta, porque acima de tudo poeta se considerava Jorge de Sena e com o olhar de poeta recriou, examinou e testemunhou tudo que, em escassos 58 anos e 7 meses, a vida lhe permitiu.

Nós, nós somos os seus leitores, e à roda dele e de sua poesia aqui nos reunimos, a festejar um bem vindo centenário e os 20 anos da Cátedra que, na Universidade Federal do Rio de Janeiro, o tomou como patrono. Somos uma centena, de várias áreas do conhecimento, de várias filiações institucionais, de várias idades, de vários quadrantes, irmanados pelo desejo de reverenciar o poeta que em 2019 completaria 100 anos de nascimento. Ler sua poesia e comentá-la é o gesto mágico de presentificar o criador e trazê-lo aqui para o meio de nós, a brilhar mais intensamente do que aquela “pequenina luz” que ele um dia cantou.

E como ler poesia, para lá do fruir, significa também desvendar, desatar e reatar os nós de que o tecido poético se faz, aqui estamos, neste número especial da *Metamorfoses*, a apontar ou buscar linhas de leitura, movidos pelo intuito de valorizar e dar a conhecer, de maneira clara e concisa, retalhos expressivos de tão descomunal obra poética.

De um universo que abeira os 2.000 poemas, os cem leitores-convidados tiveram livre escolha do texto seniano a comentar, quer pelo veio mais hermenêutico, aqui agrupado na seção “Verbetes e variações”, quer pelo veio mais criativo, com os versos de Sena tomados como “mote”, patente na seção “Glosas”. No cômputo final deste *corpus*, dadas as alusões e cruzamentos intertextuais, ainda ultrapassamos os 100 títulos enunciados no “Sumário”.

Para tecermos (ou destecermos) essa poesia seniana, o próprio autor nos fornece seguros instrumentos. Numa visão de conjunto, diz-nos que sua produção em versos é o “diário poético de uma testemunha”, o que, à partida, justifica a quase obsessão em datar cada poema, abrindo cortinas, sem medo ou pudor, para o biográfico e o contextual.

Posto isto, é importante saber que este Senhor Engenheiro, “Nascido em Portugal, de pais portugueses”, cedo se sentiu *displaced* em sua pátria (“Fui sempre um exilado, mesmo antes de sair de Portugal”), quando se percebeu envolto pelos irrespiráveis, ou “inefáveis”, ares salazaristas. Leitor voraz já na tenra infância, poeta desde a adolescência e com o primeiro livro de poesia publicado aos 23 anos, sua consciência de intelectual precocemente formada não lhe permitia pactuar com o regime repressivo do Estado Novo. Para escapar, ousou um salto no escuro em 1959, vindo para o Brasil sob a justificativa de participar de um concorrido congresso internacional de Estudos Luso-Brasileiros, na Bahia. A seguir, no estado de São Paulo, iniciou sua carreira de professor universitário, nas recém-fundadas Faculdades de Letras de Assis, de Araraquara e de S. José do Rio Preto. Tornou-se também “pai de brasileiros nos Brasil”, acrescentando mais dois filhos aos sete portugueses que ele e sua amada Mécia já tinham gerado.

A “fase brasileira” de Sena, iniciada sob o signo da liberdade que a era Juscelino Kubitschek cultivava, estende-se até 1965 e é espantosamente produtiva: a par dos encargos acadêmicos, são numerosas e de excepcional qualidade suas publicações em poesia, ficção, teatro, ensaio, reflexão política... Deste último tópico, cabe destacar a intensa colaboração no jornal antisalazarista *Portugal Democrático* – fundado em 1956 na cidade de São Paulo por exilados políticos –, onde, enfim, sem riscos, pode abertamente declarar suas convicções sobre pátria, governo e cidadania e chorar a “dor de haver nascido em Portugal / sem mais remédio que trazê-lo n’alma”. É ainda inebriado pela segura liberdade que produz muitas páginas “brasileiras” de

experimentalismo formal, narrativas contundentes, peças sarcásticas e suas alentadas e inovadoras teses camonianas.

No entanto, sobrevém o golpe de 1964, “ou a salvação do Brasil em 1º de abril” (como o ironizará num poema), tornando corriqueiros os rituais persecutórios que Sena e Mécia bem conheciam. Incapazes de aceitar repetidas tais experiências, o novo salto se dá, em 1965, para terras norte-americanas – mais precisamente para Madison (até 1970) e Santa Barbara (até 1978) – onde Sena consolidará sua carreira docente, à qual acrescentará a Literatura Brasileira, e ampliará seu reconhecimento internacional, haja vista o Prêmio Etna-Taormina, recebido em 1977. Essa “fase americana”, sem perda da produtividade costumeira, marca-se por um desdobrar de viagens, sobretudo pela Europa e África, pontilhadas de palestras e conferências. Digressões claramente registradas na poesia deste “escritor português, cidadão brasileiro [naturalizado] e professor norte-americano”, como gostava de se apresentar.

Mais pistas para a leitura de sua poesia, Sena as ponteia aqui e ali, seja nos célebres prefácios, posfácios e notas com que circundava seus livros, seja em versos lapidares, que sintetizam muito de seu fazer poético. Exemplo do primeiro caso é aquele famoso prefácio a *Poesia I*, datado de “Assis, 1960”, em que nos expõe a sua “poética do testemunho”, como resposta pessoal à “poética do fingimento” – desafio incontornável a todos os poetas portugueses que sucederam o heteronímico Fernando Pessoa:

Como um processo testemunhal sempre entendi a poesia, cuja melhor arte consistirá em dar expressão ao que o mundo (o dentro e o fora) nos vai revelando, não apenas de outros mundos simultânea e idealmente possíveis, mas, principalmente, de outros que a nossa vontade de dignidade humana deseja convocar a que sejam de facto. Testemunhar do que em nós e através de nós, se transforma, e por isso ser capaz de compreender tudo, de reconhecer a função positiva ou negativa (mas função) de tudo, e de sofrer na consciência ou nos afectos tudo, recusando ao mesmo tempo as disciplinas em que outros serão mais eficientes, os convívios em que alguns serão mais pródigos, ou o isolamento de que muitos serão mais ciosos – eis o que foi, e é, para mim, a poesia.

Sublinhe-se o quanto essa profissão de fé, de cariz humanista, reafirma o viés biográfico/contextual já indiciado, e repercute em versos como aqueles

de “Os trabalhos e os dias”: “Sento-me à mesa como se a mesa fosse o mundo inteiro/ e principio a escrever como se escrever fosse respirar/ [...] Uma corrente me prende à mesa em que os homens comem/ [...] este papel, esta mesa, eu apreendendo o que escrevo.”

Outros versos, como o emblemático “De amor e de poesia e de ter pátria aqui se trata”, (em “Aviso de porta de livraria”) aclaram pontos temáticos fulcrais do conjunto de sua poesia (e não só). Pontos temáticos a repercutirem igualmente nos próprios títulos de seus livros, que bordam uma lúcida e coerente trajetória, bem explicitada em outro prefácio – a *Poesia* III, escrito em Santa Barbara, 1977:

O homem corre em *perseguição* de si mesmo e do seu outro até a *coroa da terra*, aonde humildemente encontrará a *pedra filosofal* que lhe permite reconhecer *as evidências*. Ao longo disto e depois disto e sempre, nada é possível sem *fidelidade* a si mesmo, aos outros e ao que aprendeu/desaprendeu ou fez que assim acontecesse aos mais. Se pausa para coligir estas experiências, haverá algum *Post-Scriptum* ao que disse. Após o que a existência lhe são *metamorfoses* cuja estrutura íntima só uma *arte de música* regula. Mas, tendo atingido aquelas alturas rarefeitas, andou sempre na verdade e continuará a andar, os passos sem fim (enquanto a vida é vida) de uma *peregrinatio ad loca infecta*, já que os “lugares santos” são poucos, raros, e, ainda por cima altamente duvidosos quanto à autenticidade. Que fazer? *Exorcismos*. E depois vagar como Camões numa ilha perdida, meditar *sobre esta praia* aonde a humanidade se desnude, e declarar simplesmente que terminamos (e começamos) por ter de declarar: *Conheço o sal...* sim, o sal do amor que nos salva ou nos perde, o que é o mesmo. O mais que vier não poderá deixar de continuar esta linha, sobretudo *fidelidade* “à honra de estar vivo”, por muito que às vezes doa.

Uma vez caracterizada a unidade de sua criação poética, cuja envergadura monumental ninguém ousa contestar, cabe inquirir sobre os legados de Sena às posteriores gerações. E talvez ainda não haja melhor resposta do que aquela que devemos a Eduardo Prado Coelho, publicada em fins dos anos 80, no livro *A noite do mundo*, ao nomear Sena como uma das “figuras tutelares” da poesia do Portugal de então: “De sua obra tão diversa, tão tumultuosa, tão irregular, sempre tão apaixonada e apaixonante, seria difícil dizer que não condiciona, em níveis diversos, quase tudo o que a poesia portuguesa contemporânea considera e partilha”. E atribui-lhe pioneirismos como “a posição de revolta permanente contra a globalidade do sistema”;

“um hábito e uma prática de convívio entre as diversas áreas da actividade artística”, ao abrir o diálogo da poesia com as artes plásticas, ou a música, ou o cinema; “um discurso de grande densidade conceptual” e ainda o introduzir na poesia portuguesa uma “linguagem da sexualidade”, que rompe com convenções e propõe uma demarcação “entre o espaço da relação amorosa e o espaço da demanda sexual”, o que “veio tornar muitas outras coisas possíveis à poesia portuguesa mais recente”. E hoje sabemos que não são poucos os poetas portugueses a confessarem “as ideias, as palavras, as imagens/ e também as metáforas, os temas, os motivos/ os símbolos e a primazia [...] de uma língua nova” que auferiram com proveito nessa ponderosa herança poética.

Eis aí, em rápidos cerzidos, alguns fios a traçarem uma leitura mais proveitosa da coletânea que agora vem à luz, constituída de originais e argutas apreciações sobre poemas de todos os livros revistos pelo autor, bem como dos póstumos – organizados pelas mãos sempre apaixonadas e diligentes da sua incansável Mécia.

Assim, no horizonte do compartilhado nas páginas seguintes, é impossível não confessar a esperança de atrair ainda mais leitores-fruidores, que nos deem as mãos e alarguem em sinergia esta nossa roda à volta do poeta Jorge de Sena.

Como palavra final, um enorme agradecimento a quantos aderiram a este projeto e o metamorfosearam em concretude.

* Professora da UFRJ-Universidade Federal do Rio de Janeiro (1976-2006), onde criou a Cátedra Jorge de Sena (1999). Vice-Presidente do Real Gabinete Português de Leitura, aí instituiu (2001) e coordena o PPLB-Polo de Pesquisas Luso-Brasileiras. Privilegiando o estudo e difusão da obra de Jorge de Sena, sobre o autor organizou várias publicações e responde pelo site a ele dedicado: www.lerjorgedesena.letas.ufrj.br

VERBETES E VARIAÇÕES

PERSEGUIÇÃO
(1942)

LEPRA

Luciana Salles*

“A poesia tão igual a uma lepra”. Dentro de uma obra poética em que é tão frequente o diálogo com as artes, a história e a mitologia, surge uma imagem inusitada – a lepra, signo de doença degenerativa, de despedaçamento, desmembramento, dando ao poema e à poesia o peso do grotesco. A poesia como contágio. A poesia como patologia. A poesia como causadora de mácula, de ferimento, de chaga. “E os poetas na leprosaria vão vivendo”. Os doentes, ainda vivos, recolhidos a um espaço de exclusão do mundo dito são, nas leprosarias que ecoam as origens do hospício, levam a condenação de seu diagnóstico à criação de uma comunidade forçosa, forçadamente criada, “uns com os outros”. Observadores por natureza e talvez entediados pelo afastamento do mundo dito real, se ocupam “Inspeccionando as chagas uns dos outros”. Verificando as dores de seus companheiros. Traçando a trama textual que os acolha e abrigue dentro de sua comunidade de doentes fragmentados e fragmentários.

Exilados, todos. Confinados no espaço de suspensão que é a doença, intervalo entre vida e morte, dedicam-se à leitura uns dos outros, das chagas-poemas uns dos outros. Põem suas doenças em diálogo, de onde surge o poema que os descreve. São seres em metamorfose.

Sem a beleza efrástica dos poemas-pintura ou a melopéica vibração dos poemas-música. Define-se a poética seniana inteira assim: pela fatalidade do contágio, pela parceria com o outro, pela importância do diálogo, pela celebração da poesia como algo que não se escolhe mas se contrai de modo orgânico, físico, por um manejo de linguagem que tenha a capacidade de converter até a lepra em signo ético e estético. Contra o fascismo da língua, a beleza da lepra. Contra o cotidiano do mundo utilitário do capital, a sobrevivência. Contra toda forma de autoritarismo, praga resistente que

atravessa as épocas, seguem os poetas “uns com os outros, inspeccionando as chagas uns dos outros”. E que não haja cura!

* Professora Adjunta de Literatura Portuguesa na UFRJ-Universidade Federal do Rio de Janeiro. Autora da tese de doutorado *Poesia e o Diabo a quatro: Jorge de Sena e a escrita do diálogo*. (UFRJ, 2009 – Prêmio CAPES de Tese/2010; São Paulo: Ed. Livronovo, 2010)

SEM DATA

Nuno Júdice*

O grito único e irrepetível da Primeira Elegia de Rilke (*Quem, se eu gritasse, me ouviria dentre as ordens / dois anjos?*, na tradução de Paulo Quintela) vai ganhar uma amplificação dramática através da repetição quase anafórica da palavra no poema “Sem data” de Sena: *gritei, ter gritado, gritava, gritava*. O que em Rilke é a expressão trágica dessa impossibilidade que é ouvir uma resposta do mundo superior à interrogação do Homem, converte-se numa reiteração do grito que traduz o inconformismo perante esse silêncio dos anjos, convertendo o grito em fórmula poética. O que Sena faz, neste poema de *Perseguição (1942)*, é questionar o próprio transcendente, para não falar do sagrado, através da procura de uma resposta no próprio mundo envolvente. Estamos perante uma celebração agnóstica desse diálogo com o sagrado a que, por vezes, a poesia aspira, o que não pode senão ser uma resposta também ao próprio drama rilkeano: a ausência dessa voz dos anjos que torna inútil, par além da constatação do vazio, uma invocação ritual que, no grito da primeira Elegia, foi única no seu desespero. De certo modo, o que Rilke fez foi, através desse grito profano, humanizar o apelo religioso através da linguagem poética, elevando o homem à esfera do divino na sua tentativa de fazer com que os anjos prestem ouvidos à sua voz. Ao contrário dele, Sena recoloca os anjos na sua dimensão religiosa, e atribui ao grito o lugar substituto de um “remorso” que não é senão o do pecado original: *Quando acabava uma soma de silêncios, / gritava o resultado, não gritava um grito*. A troca do *grito*, forma de interrogação, pelo *resultado*, conclusão racional e acto já consciente, dedutível de um encadeado lógico em que *grito* e *resultado* são sinónimos, questiona a crença rilkeana nesse espaço do Belo, “começo do terrível”, onde circulam os anjos; e é já uma verificação de que o projecto da transcendência ligado à criação poética se vê frustrado pela verificação de

que, afinal, o grito de Rilke não passou de uma “ingenuidade”, o que leva o poeta a uma denúncia do transcendente: *Apetece-me explicar, agora, as asas dos anjos.*

O espaço da iluminação – da visão do belo – é aqui reconduzido à possibilidade de uma “explicação”; sendo que o objecto dessa explicação não é o Anjo, em si – o Terrível desse anjo, ou seja, a sua Beleza, não está ao alcance da razão humana – mas sim as “asas”, o que permite o “voo”, situando-se aqui a possibilidade dessa explicação ao acto mecânico que distingue o anjo do homem, através das asas que libertam esse anjo – simples figura alegórica do “voo” – da esfera terrestre que prende o homem. O acto de explicar – que também reconduz, por outro lado, ao discurso e à mediação verbal – vai introduzir um plano abstracto, e técnico, no que em Rilke era apenas visão e sensação (o Anjo e o terrível).

O que temos no poema de Sena, então, é a transferência dessa busca da visão da Beleza, inacessível para o homem, e que este sabe que só no instante de uma revelação entreaberta pelo apelo do poema poderá ser revelada, para algo de mais concreto, que é a experiência que consiste em transformar essa ausência num projecto de busca do que a ausência manifesta: a perda do objecto procurado. Assim, é apenas a dinâmica da procura que o poema vai descrever, através de uma explicação desse acto mecânico do movimento para que remete a imagem das asas, fragmentando ou segmentando a imagem do anjo nessa parte do seu corpo que, através da metonímia, faz do momento da escrita uma metáfora do “voo” que porá ao mesmo nível ascensional o poeta e o anjo.

O que Jorge de Sena, em conclusão, aqui faz é restituir o poético ao plano do humano, desmitificando-o, ao retirar-lhe essa aura de sacralidade que só em momentos altos – como o da Primeira Elegia de Rilke – é possível obter. No entanto, isso em nada retira uma outra dimensão fundamental do poético: a sua intemporalidade, e o seu alcance universal, indispensáveis para que o poema se realize como tal.

* Foi Professor Associado da Universidade Nova de Lisboa. Actualmente é director da revista Colóquio-letras da Fundação Calouste Gulbenkian. Publica obras de poesia, ficção e ensaio.

ASCENSÃO

Pedro Serra*

Demanda contumaz do pensamento e da sensação, no limite entre a acção e a graça, a “verdade do mundo” situa e mobiliza, indistinta, a “verdade” do sujeito. ‘Estar’, ‘sentir’ e ‘saber’ predicam, na primeira e última estrofes do poema “Ascensão” dispostas em quiasmo sugerindo a ‘fita de Möbius’, este modo de subjectivação com parâmetros algo difusos, porque não rasuram o trabalho do negativo na sua própria afirmação: estar “tão perto” sublinha proximidade e distância; sentir é sentir “contra mim”, que tanto pode dizer encosto como afecção contrária; enfim, ir “com ela” aponta um para movimento conjunto mas discreto, em paralelo.

Separado e imerso, o sujeito amalgama movimento e estase, isto é, *existe* – lat. *existere* –, modalidade de emergência entre o vazio e a plenitude. O sujeito, assim, é paradoxalmente categórico na afirmação de si – “sou” detona os três versos da terceira estrofe –, posto que também o indetermine, ao ser, a sua, uma fala negativa, como nos é devolvido pelos dois primeiros versos da segunda estrofe: “Tantas vezes falei negando sempre, / esgotando todas as negações possíveis”. Trata-se, pois, de esgotar e conduzir os “possíveis” negativos a um limite ou “cerco”. Reincide a anfibologia, pois o esgotamento e a condução de “todas as negações possíveis” ‘cercam’ a “verdade do mundo” ou são rodeadas pela “verdade do mundo” como ‘cerco’? Mais: essa verdade cercada ou cerco nega a negação ou a negação como totalidade cerca ou é o cerco da verdade? E mais ainda: a verdade é a negação?

O quarto verso da segunda estrofe – sétimo verso do conjunto, meio aritmético de um poema integrado por treze versos (não fora este verso apenso, o poema seria composto por quatro tercetos) – recorta a unidade temporal “hoje” que assinala o advento de uma diferença que supõe a

preterição daquela fala que ‘nega sempre’, da exautoração da totalidade das negações possíveis e do transporte da negação à verdade. Ao mesmo tempo, pela lógica deste processo, dada pelas figuras do ‘esgotamento’ e da ‘condução’, esse “hoje” não esclarece se o advento da diferença se deveu a esses modos de exercício ou se foi doada. O título do poema entroncará também aqui no problema da indistinção desta continuidade ou descontinuidade, pois por “ascensão” podemos entender tanto uma passagem de posição como um estado de situação. Enfim, é ainda no quarto verso da segunda estrofe que o sujeito expande a sua imagem – a sua imaginação.

Assim, nesse verso apenso, a imagem de si é a do formato “côncavo tão côncavo”, encadeando ainda, na seguinte estrofe – a terceira do poema – a seguinte enumeração de imagens: “inteiramente liso interiormente”, “um aquário dos mares” e “apenas um balão cheio”. As quatro imagens agrupam-se por pares. Por um lado, aquário e balão figuram o sujeito como superfície continente da “verdade do mundo”. De algum modo, a esfericidade de ambos – com grandezas diferenciadas, uma máxima outra mínima, mas dando imagem ao todo contido – tinha no “cerco da verdade” da segunda estrofe a sua prefiguração.

Por outro lado, provirá também daqui a fuga da imaginação que conjunta as figuras da ‘concavidade’ e da ‘lisura’. Ao contrário dos já mencionados aquário e balão – imagens do sujeito como superfície exterior da “verdade do mundo” –, o “côncavo” e o “liso” imaginam o interior dessa superfície contentora subjectiva. Lisura e concavidade (ambas puras pelo modo como são modalizadas, apresentando-se assim como formas abstractas) serão figuras dessa interioridade plena, tal como aquário e balão o seriam do todo. Analogias do sujeito, são-no na medida em que o sujeito emerge desse pleno vazio, desse todo nada que é o “cerco da verdade”: a verdade da negação. Enfim, um poema é negação como a morte é negação: estarmos perto da poesia e da morte, senti-las contra nós e sabermos que vamos com elas é, assim, ascender à “verdade do mundo”.

* Professor Catedrático da Universidade de Salamanca, onde lecciona Literatura Portuguesa e Brasileira e é responsável pela Área de Filologia Galega e Portuguesa.

COROA DA TERRA
(1946)

OS TRABALHOS E OS DIAS

Rosa Martelo*

O que me atrai neste poema é ele ser um cristal cujas faces reflectem a vida humana em diferentes tempos e escalas. Incluído em *Coroa da Terra* (1946), livro escrito entre 1941 e 1944, este poema provém de um período no qual a sinistra violência da Segunda Guerra Mundial tornava especialmente valiosas a verdade e a justiça. Talvez tivesse nascido dessa circunstância a apropriação do título do poema em que Hesíodo sistematizou e transmitiu diversos saberes necessários à vida em comunidade, à exploração da terra, às viagens por mar, à organização da casa e da família. Condições inalienáveis da vida humana, verdade e justiça são valores tão essenciais em *Os Trabalhos e os Dias* quanto neste poema homónimo, onde antes de mais moldam a relação daquele que escreve com o próprio acto de escrever. Assim, os primeiros versos mostram-nos um poeta que, à mesa de trabalho, se sente em relação com “o mundo inteiro” – a ponto de a sua voz assumir uma dimensão impessoal, intersubjectiva, susceptível de traduzir as aspirações de qualquer ser humano, independentemente de coordenadas de tempo e lugar. A apropriação do título de Hesíodo e a inerente remissão para uma obra fundadora da cultura grega antiga poderão ser entendidas como sugerindo esta transtemporalidade.

É uma voz original aquela que o poeta busca, mas os versos chegam-lhe falados por outras vozes, permeados de palavras com origem em “poemas velhos”, conduzidos pelo hábito. A quem escreve torna-se, pois, necessário vigiar as “palavras já ditas” quer por si quer por outros, e bani-las do poema. Mas, se recusam o que é velho, esteticamente reconhecível, estes versos também afirmam um vínculo profundíssimo com o mais remoto passado: “e só eu sei porque principiei a escrever no princípio do mundo/ e desenhei uma rena para a caçar melhor”, leremos mais adiante. O arco temporal

produzido por este registo enunciativo sobrepõe à actualidade da escrita (sobre “este papel, esta mesa”) a virtualidade distante do desenho rupestre, a descoberta do traço, a possibilidade de fechar uma linha e criar uma forma, fazer um desenho. Escrever seria então como desenhar uma rena para poder caçá-la melhor, um gesto de domínio e apreensão vindo do princípio do mundo. No contexto da emergência da poesia de pendor social, dominante nos anos Quarenta, Jorge de Sena concebe uma alegoria em que a mesa de escrita e aquela “em que os homens comem” são uma e a mesma mesa, sinal de idêntica convivialidade e fraternidade.

Ao inscrever o poema simultaneamente no mais recente “agora” e no distante passado em que comunidades humanas primevas desenharam renas e auroques em paredes de pedra, a relação metonímica entre escrever e comer na mesma mesa faz do tempo um poliedro de cristal e afirma o amor em detrimento da guerra (que apenas traça “um caminho sem nada para o regresso da vida”). Escrever um poema “agora” ou ter inscrito, no mais remoto passado, uma linha sobre uma pedra para caçar melhor uma rena tornam-se aqui aspectos da mesma busca. No Prefácio da primeira edição do volume *Poesia I* (1961), no qual *Coroa da Terra* (1946) sucede a *Perseguição* (1942), Sena irá expor de modo sistemático a sua poética do testemunho. Em asserções de grande rigor teórico mostrará que, na poesia, o testemunho “é antes de mais linguagem”, e que é na linguagem que se processa “a remodelação dos esquemas feitos, das ideias aceites, dos hábitos sociais inconscientemente vividos, dos sentimentos convencionalmente aferidos”. Sair do hábito, conquistar uma voz própria, exigir um novo mundo, tudo isto passa então por recusar velhos usos, mas sem pôr em causa o valor da memória nem desvirtuar o significado do desejo primordial de mudar o decurso dos acontecimentos por vir.

Actualizando a argumentação de Jorge de Sena no Prefácio a *Poesia I*, é possível dizer que o poema “Os Trabalhos e os Dias” já nos apresenta um poeta que se entende como testemunha “de [si] mesmo e do [s]eu mundo” e

expõe a sua “humildade expectante”, a sua “disponibilidade vigilante”, a sua vontade de mudança. Alguém que entende que a busca de verdade e justiça só fará sentido se for partilhável: “ao tempo só escapamos com alguma dignidade, na medida em que, sem subserviência, o tornamos co-responsável dos nossos escritos”, conclui Jorge de Sena. E daí que, tal como Hesíodo, queira ligar, neste poema, “os trabalhos” de escrita “e os dias”: dias actuais, mas também conformes a uma visão expansiva do tempo e do humano.

* Ensaísta e professora de Literatura e Estudos Interartísticos na Universidade do Porto. Privilegia a poesia portuguesa e as poéticas modernas e contemporâneas. Investigadora do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, estuda relações de intermedialidade (sobretudo diálogos da poesia com as artes visuais e audiovisuais). Co-dirige a revista *Elyra* (www.elyra.org). Livros de poesia: *A Porta de Duchamp* (2009), *Matéria* (2014) e *Siringe* (2017). Livros de ensaios mais recentes: *A Forma Informe – Leituras de Poesia* (2010), *O Cinema da Poesia* (2012, 2ª ed. 2017) e *Os Nomes da Obra – Herberto Helder ou o Poema Contínuo* (2016). Co-organizou a antologia *Poemas com Cinema* (2010) e o volume *Ofício Múltiplo – Poetas em Outras Artes* (2018).

ESPIRAL

Maria Alzira Seixo*

O início do poema sublinha a relação homem-terra, trave mestra na composição de “Espiral”, do livro Coroa da Terra. E sabemos como tal relação foi importante no pensamento e vivência de Jorge de Sena, patentes nas modalidades literárias que cultivou. Coroar a terra é possibilidade de a louvar, entendendo que sobre ela a vida vem e se esvai, e deixa marca humana; agradecendo o tanto que à vida proporciona.

Ora essa trave mestra deixa, porém, de ser ‘trave’, pelo esboço de corporização ascendente que o título “Espiral” inculca no texto, em perspectiva incerta mas dinâmica, ao actuar em ânsia de subida e consagração. E é a partir daí que se lhe vai juntar uma outra e fundamental hipótese, a de índole comunitária, já que o sentido de elevação transcende aqui o ser único para o alçar ao grupo, à cidade, e talvez ao mundo.

Sendo a poesia lírica, à partida, a produção de uma voz singular, e, nela, a expressão estética de acções, desígnios, juízos, e/ou sentimentos (entre os quais poderemos inserir o da dúvida), reparamos como, neste poema, a palavra “caminho” se vai com nitidez destacar, e com insistência, ao longo do texto, em relação dupla com a dominância significativa do título: a de uma indesmentível ascensão. Uma ascensão que, porém, integra as dimensões curvilíneas (de percurso incerto e contingente, de rodeio ou de estratégia – e aliás as do próprio veículo ou de quem possa dirigi-lo), num movimento complexo de rotatividade que se diferencia da subida em nítida direcção vertical.

O poema, as águas e as graças: a dedicação à literatura como estilo de vida no mundo (em produção poética e no seu ensino), a sua corporização na criação do texto (concretizando a ideia de poesia) e na devoção que se lhe vota, pela sua finalidade (viver e ensinar), pelo seu alimento (receber as

graças), mantendo a continuidade nessa sede de viver. O alvo do movimento (e não de uma viagem, já que as rotações de uma espiral não permitirão que se determine o ponto exacto da sua abordagem no terreno, nem se o abordará) surge incerto e ocasional; e o caminho, que necessariamente se percorre, carrega um forte sentido de contingência, mas também de subida em perspectiva de pensamento, de ideal, e em realização do olhar e, quiçá, de projecto: sendo, portanto, componente decisiva na orientação do sentido dessa espiral, capaz de secundarizar efeitos de acidente, desvio ou malogro. E a solidão (“incipit”: “um só poema basta”) não se refere tanto a escassez ou abandono, já que a solidão pode ser riqueza apreciável, mas, ao invés, à convicção do sucesso da insistência no pro-jecto que o homem concebe; ou ao efeito científico da elipse que o criador traçou, ou cujo traçado a si advém. Como movimentação orientada pela certeza de se encontrar o tal caminho; mas ficando ainda hesitante o seu valor.

As características da “espiral”, bem como as da sua rotação, acentuam a capacidade de “subida em verticalidade” ou até de uma elevação oblíqua; as quais poderão considerar-se em curiosa aliança de sentido. E pensar-se aqui, de modo fortuito ou fundamentado, no percurso de vida-obra de Jorge de Sena, parece plausível. E veja-se que é a ideia de “caminho” que preenche a primeira estrofe do texto: “Um só poema basta para atingir a terra/ caminho de todos os poemas,/ sinal de todas as graças,/ poço de todas as águas,/ tenham ou não tenham olhos que as chorem.”

O poema é então instrumento de descida, tanto quanto de ascese do ser; pois é ele que vai encarar a terra como valor vital máximo, aqui concebido como um afastado chão. Isto é: o céu ficou longe; e terra e águas combinam-se no poço, o qual participa ainda desse valor dúbio que reserva a água, por mãos humanas, para a via do nascimento e prolongamento da vida: água da poesia, já que é entendida como a forma que aguarda o seu conteúdo. Parece, pois, ser possível reunir as componentes complementares de “poço” e de “caminho”, etapas da rotação da vida, como a poética de

Sena aqui as pressupõe. O percurso humano, agora terreno e em chão raso, pode então ser visto como traçado da existência desenvolvendo a rota poética: cruzando “as graças” e “as águas”. E constituindo uma revelação: do poço se libertam nascentes e formas de vida.

Terra, água, poço, poesia, caminho, vida...

* Professora Catedrática da Univ de Lisboa desde 1980, Presidente Honorária da Associação Internacional de Literatura Comparada. Leccionou Literaturas Portuguesa, Francesa e Comparada, como Professora Convidada, em universidades de vários países de todos os continentes. Sobre as mesmas literaturas, é autora de três dezenas de livros de carácter científico e/ou crítico, além de inúmeras publicações em revistas especializadas.

UM EPÍLOGO

Inês Espada Vieira*

Um epílogo pressupõe um começo e um caminho. Porventura dois começos: o que o antecede e o que o sucederá, porque o futuro é inevitável.

Não há poemas velhos, mesmo que o pareçam. Não há esperança risível, mesmo que esmoreça. Ou sim, ou o contrário desse sim. Na poesia, tudo é possível e tudo é preciso. O mundo novo e o velho, e o renovar e o envelhecer. Ela própria e o seu contraste – a poesia, a vida – que é hoje e é futuro, que é completa e imperfeita.

Um epílogo pressupõe um começo e um caminho. Porventura dois caminhos: esse de começar e aquele de acabar. Pés férteis e versos firmes na terra. São os pés que constroem os caminhos, são os versos que os fecundam, é a terra que lhes dá o colo, o som e o sonho e o sinal da Vida que se reescreve, dos versos que se renovam.

Não havia pés neste epílogo que também é prelúdio, mas tivemos de os colocar lá, para que a Vida possa fazer-se, possa dançar-se, possa multiplicar-se, alegre e aflita, como epílogo e como prelúdio, caminho de poemas velhos que concebem novos, num mundo ansiosamente esperado e construído. Uma e outra vez, perfeita a vida, perfeitos os versos – aos olhos dos seus pais.

O epílogo é preparado pelo artigo indefinido, que afinal o determina concreto. Este epílogo é o momento da passagem, desses versos que parecem velhos, por essa esperança que se diz risível, para esse sinal de nova gravidez, ao novo mundo concebido em versos, guardados por olhos maternais.

* Professora auxiliar da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa. Doutorada em Estudos de Cultura, investiga sobre Cultura e Conflito, Cultura Espanhola, relações entre intelectuais portugueses e espanhóis (século XX). É tradutora da língua espanhola e autora de *Intelectuais, modernidade e memória* (2012).

PEDRA FILOSOFAL
(1950)

OS PARAÍÇOS ARTIFICIAIS

Sabrina Sedlmayer*

Com reiterado afinco, a negatividade engendra as cinco estrofes deste poema e se torna um exemplo luminoso da potência das variações em torno do “não” na obra de Jorge de Sena. Aqui, a negação possui papel tensor, ativa o conhecimento pelo exercício dialético e parece mover o que Carlos Drummond de Andrade apelidou um dia de *oficina irritada*, lugar capaz de elaborar um claro enigma.

Sena não somente dá prosseguimento às suas composições críticas que versam sobre a dessacralização da terra natal valendo-se da inquieta ferramenta da negação, como agrega o “não” a outras vozes não contemporâneas à sua: a do Velho do Restelo, em Camões; a do Padre Antônio Vieira, que diz ser *non* uma palavra terrível, que “não tem direito, nem avesso, por qualquer lado que a tomeis, sempre soa e diz o mesmo... Mata a esperança, que é o último remédio que deixou a natureza a todos os males”; a de Manoel de Oliveira, que, em “*Non*, ou a vã glória de mandar”, enumera as tragédias e derrotas que marcaram Portugal: Viriato e a resistência ao domínio romano, o delirante *non* de Alcácer-Quibir, a desastrosa Guerra Colonial em África, onde se passa a ação na enunciação filmica, até o “não” como suplemento, com desejo de alterar a história, empregado pelo humilde revisor Raimundo Benvindo da Silva, na *História do Cerco de Lisboa*, de Saramago.

Se o “não” é uma espécie de *ritornello* na literatura e na cultura portuguesa, ele sobressai em relação a outros traços da poética seniana também identificados em “Os Paraísos artificiais”, tais como a poesia como prática de diálogo entre poetas, a experiência do exílio como força disruptiva e a criação de versos ancorados na esfera do vivido. O verbo *haver* é empregado reiteradamente no primeiro verso de cada uma das quatro estâncias para

reforçar a ausência – na minha terra não *há* terra, não *há* árvores, não *há* cânticos, não *há* pardieiros –, sendo somente substituído pelo verbo *ser* na última estrofe, quando cessa a descrição substantiva *do que não há na minha terra* para dar lugar a um adjetivo precioso: inefável.

Se sobre aquilo de que não se pode falar, deve-se calar, o poema se fecha resolutamente em silêncio, com o que não pode ser dito. Mas a negação empreendida durante todo o processo de construção não se opera somente através dos aspectos formais porque a leitura exige linhas de fuga. E entre nomadismos e palimpsestos, surgem duas importantes referências: a primeira, *Les paradis artificiels*, de Baudelaire, com a oposição entre um local natural, aprazível, acolhedor, aparelhado lado a lado ao artifício, ao simulacro. A segunda, o poema “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias. Sena parece não só retomar e atualizar o que se tornou a alegoria da constituição da identidade nacional brasileira, através de um virulento gesto modernista de rasura, de *contra-dicção* da tradição, como também dar continuidade às críticas à “antiga e fácil pátria da amargura”, Portugal. Convém lembrar que o poema foi escrito em 1947, e abre *Pedra Filosofal*, obra publicada em 1950, durante o severo período do regime salazarista.

Se, no canto romântico, a epistemologia da distância, como a denominou João Cezar Castro Rocha, é colocada a funcionar entre os pares “*being there*” e “*being here*”, num vai e vem incessante, num jogo entre o lá e o cá, o poema de Sena se distancia tanto da versão de Dias quanto da de Goethe (autor evocado na epígrafe do brasileiro) uma vez que o sujeito *não* deseja o *lá* porque na “minha terra” *não* florescem laranjeiras, palmeiras, sabiás e sequer é um país inefável. Inexiste, dessa forma, a contraposição entre distâncias que separam o sujeito da terra natal, como operam os românticos, com os respectivos dêiticos condutores dos sentimentos de saudade e de nostalgia, e reforça uma frase desassossegada do Sena, que aqui se faz pertinente: “Eu sempre fui um exilado, mesmo antes de sair de Portugal”.

Sena exila-se no Brasil, terra das palmeiras e dos sabiás, em 1959. No pouco tempo morando aqui, amplia e agudiza o tema do desterro, cuja dolorosa ambivalência de pertencimento já estampa em “Os Paraísos Artificiais”. Produz, em terras brasileiras, uma escritura genial, mefistofélica, gigantiforme, híbrida nos gêneros, amalgamada e contrastante, como define Haroldo de Campos o *Fausto*, de Goethe. E como Baudelaire, poeta moderno homenageado no título deste poema, Sena é forçado a fazer instalações provisórias e a mudar de endereço outra vez, em 1965, talvez porque tenha constatado que aqui, como lá, o paraíso chamado nação é sempre artificial.

Belo Horizonte, outono de 2019

* Professora Associada III da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). As suas pesquisas situam-se no campo da literatura comparada, com ênfase nas literaturas de língua portuguesa e na teoria das culturas de língua portuguesa.

1946 / CINCO NATAIS DE GUERRA SEGUIDOS DE UM FRAGMENTO EM LOUVOR DE J. S. BACH

Eugénio Lisboa*

“É muito fina a minha mágoa / neste Natal que, à beira de água, / referve em multidões embriagadas”. Este poema, alusivo ao Natal do ano de 1946, é um dos “Cinco Natais de Guerra Seguidos de um Fragmento em Louvor de J. S. Bach”, inseridos no livro *Pedra Filosofal*, de 1950. É um dos quinze que, entre 1938 e 1977, Jorge de Sena escreveu (12 publicados e três inéditos), explicitamente os indicando como poemas natalícios. Houve mesmo questão de se publicar, no ano de 1980, um pequeno livro incluindo esses quinze poemas, para o qual ainda escrevi um prefácio intitulado “Os anti-Natais de Jorge de Sena”. Por razões que ignoro, esse livro nunca veio à luz do dia.

Além destes, outros poemas de Sena aludem a esta quadra “festiva”, embora o autor os não tenha explicitamente intitulado poemas de Natal. Por aqui se pode ver que o tema do Natal o preocupava de modo suficientemente intenso e recorrente, mas não convencionalmente celebrativo. De facto, os “natais” de Jorge de Sena não são euforicamente alusivos à quadra, antes se nos apresentam como exercícios claramente disfóricos, como “versos de Natal raivoso”, como indica no poema “Sobre uma antologia lírica de Natal”, inserido no livro *40 Anos de Servidão*. Nesse mesmo poema, faz uma aberta caçoada à liturgia quase pagã do Natal: *“Brinquedos, prendas, doces, bacalhau, / missa do galo, o sapatinho, o abeto / a concorrer pagão com o presépio, / cartões de Boas Festas, e as cantigas / nacionais importadas e folclóricas, / e pombinhas lá da paz de maus poetas, / e a fé sem fé da crença que não crê, / ou escreve versos de Natal raivoso, / e peste e fome e guerra e dor de não / doer o coração que não existe.*

De facto, Sena tem com o Natal, que repetidamente glosa, uma relação singular de raivoso ressentimento. No poema “Natal de 1971”, questiona,

com vigor, o sentido (ou falta dele) do Natal: “Natal de quê? De quem? / Daqueles que o não têm? / Dos que não são cristãos? / Ou de quem traz às costas / As cinzas de milhões? / Natal de paz agora / nesta terra de sangue? / Natal da liberdade / num mundo de oprimidos? / Natal de uma justiça / roubada sempre a todos?” etc. Todo o poema é uma eloquente diatribe ao Natal, que o poeta desfigura com empenhado acinte.

No poema que nos diz respeito – “Natal de 1946” – o poeta situa o Natal contra um mundo de “frio”, de “fria (...) mágoa”, de “apagadas brasas”, de “esperança perdida”, de “fundo (...) desvão”, onde o sujeito do poema se encontra “frio e só”. É, em suma, um Natal que não redime, que não acolhe com calor, um Natal durante o qual se perpetua a “solidão do amor” e onde a “esperança de o cantar” euforicamente não passa de “presunçoso dó”. Trata-se, para tudo dizer – e di-lo o último verso do poema – de um “ridículo Natal, miséria e nada.” O poeta não podia ser mais categórico, na sua demissão disfórica desta data, que dir-se-ia requerer, antes, uma celebração eufórica. O poeta aparenta estar a sugerir que, dentro de nós, o Natal, de facto, não existe.

Do texto que atrás referi – “Os anti-natais de Jorge de Sena” –, transcrevo uma pequena passagem que me parece esclarecedora: “A época do Natal constituía para Jorge de Sena, segundo testemunho de quem com ele de perto conviveu, um período de especial inquietação, nervosismo e, frequentemente, depressão. Haveria, a partir de certa altura, uma [outra] razão: o “estar longe”, fora da “antiga e fácil pátria da amargura” que ele acusa e agride mas não esquece nem deixa de obsessivamente amar. Há isso. Mas há também, neste gigante nervoso, a aguda ressonância de uma consciência para quem uma data que se presume simbolizar a fraternidade, a paz e a harmonia lhe não traz senão notícias de “Natais sempre de guerra” e “da traição de que fomos contra a vida”” Com efeito, a “paz sonhada” e desejada não passa, afinal, di-lo um verso do poema em estudo, de um “mau hábito infantil” e não de uma realidade redentora.

* Nasceu em Lourenço Marques, Moçambique. Foi docente de Literatura nas Universidades de Lourenço Marques, Pretoria (UNISA), Estocolmo e Aveiro. Conselheiro Cultural na embaixada em Londres (1978–1995). Presidente da Comissão Nacional da UNESCO (1995–1998). Tem vasta obra ensaística e crítica, obra poética, obra memorialista (6vols.) e diarística (2 vols.)

...DE PASSAREM AVES

Ida Alves*

O motivo das aves atravessa a poesia portuguesa desde Sá de Miranda, quando, num soneto lapidar, figurou as estações na natureza e sua constante renovação em contraste doloroso com a finitude humana marcada pela passagem do tempo, “sem cura”, no corpo. As aves, que no soneto quinhentista caem com a “calma”, alçaram voo em muitos poemas portugueses a partir daí. Em meados do século XX, chegam aos poemas senianos “...de passarem aves I (*Pedra Filosofal*, 1950) e II (*Fidelidade*, 1958)”, unindo finalmente a reflexão sobre a fugacidade à consciência crítica sobre tradição literária a possibilitar o eco de vozes no fio do tempo, criando laços humanos resistentes e intemporais. Falamos especialmente do primeiro poema “...de passarem aves”, pois não só se evidencia aí a intertextualidade assumida na dedicatória a Sá de Miranda, como sobretudo há a retomada de imagens mirandinas para invocar gestos de escrita como sombras fugazes de experiências e vivências líricas.

De início, o olhar do sujeito acompanha, no chão, as sombras das aves que atravessam, tão perto do poeta, o céu do “tardo verão” para poisarem sobre as construções humanas que lhes servem de breve abrigo. Seus chilreios enchem os ares e as aves constituem à percepção do sujeito que as contempla uma paisagem ao mesmo tempo de alegre presença de vida e de inquieta sensação de perda. “Um momento só. Rápidas voam!”. Desse olhar sobre a cena da natureza chega-se à meditação interior sob a fugacidade da vida e à memória do tempo humano escrito e inscrito em tessituras de palavras: “[...] fiquei olhando / as sombras não, mas a memória delas, / das sombras não, mas de passarem aves.” Não à toa o poema é dedicado, como já referimos, “À memória de Sá de Miranda”, não ao homem que outrora existiu e acabou sobre a face da terra, mas à sua permanência como NOME e IMAGEM

no imaginário lírico de língua portuguesa. Assim, não só as aves e seus sentidos chegaram ao poema de Jorge de Sena, como também daí partiram para pousar em outros poemas contemporâneos como os de Carlos de Oliveira, Gastão Cruz, Ruy Belo, Luiza Neto Jorge, Fíama Hasse Paes Brandão ou Vasco Graça Moura, e de mais poetas adiante.

Antes de Jorge de Sena, também Manuel Bandeira dialogara com as aves de Sá de Miranda, numa “Elegia de Verão” (in *Opus 10*, 1952). “O sol é grande. Ó coisas / todas vãs, todas mudaves! / (Como esse ‘mudaves’, / que hoje é ‘mudáveis’ / E já não rimam com ‘aves’.)” As sombras das aves estão sobre todos esses poemas como memória literária que, embora ciente de sua fragilidade, narra o tempo e o reconfigura em releituras e versões de tom elegíaco, cantando a perda, o fugaz, as sombras que constituem afinal o fundo da existência.

Jorge de Sena que, em sua poesia, meditou de variadas formas sobre a condição humana, evidenciando sua historicidade, expõe nesse poema uma cena de leitura em que vozes e espaços de todos os tempos se cruzam. Como poeta crítico que sempre foi, um estudioso rigoroso e apaixonado do lirismo quinhentista, Sena convoca a sua tradição e dá o mote para poetas posteriores seguirem as aves que passam, não elas, mas as sombras de mãos que, humanamente, inscrevem sua fragilidade e sua finitude. Também mais tarde, Gastão Cruz intitulará um livro seu de “Aves” (1969), com poemas cujos versos se desenvolvem em torno de imagens mirandinas, num tempo de dor, de silêncio e de guerra, que é o seu. Ou, mais adiante, escreverá: “As aves de que sou contemporâneo / as árvores, os barcos que na ria / se movem ou se fixam sendo imagens / que simultaneamente brilham / em todos os momentos em que as vimos” (in *A Moeda do Tempo*, 2006).

Aves e sombras estão no poema seniano lembrando ainda Camilo Pessanha, que escreveu em outro soneto lapidar um verso chave da modernidade em português: “imagens que passais pelas retinas / dos meus olhos, porque não vos fixais?”, para concluir ao final desse soneto que “Fica

sequer, sombra das minhas mãos, / Flexão casual de meus dedos incertos, / Estranha sombra em movimentos vãos.” Jorge de Sena, leitor desmedido da poesia de língua portuguesa e não só, tem consciência aguda da passagem do tempo e da resistência humana ao se inscrever na história por meio da criação de obras. Em seus versos, passar e passagem são palavras recorrentes, o que nos faz compreender a poesia como transporte no tempo, palavras em trânsito, leituras em movimento, sempre palavra-ave, nome e imagem, ausência e memória.

* Professora titular de Literatura Portuguesa do Instituto de Letras da UFF-Universidade Federal Fluminense, Niterói. É Vice-Coordenadora do PPLB-Polo de Pesquisas Luso-Brasileiras, sediado no *Real Gabinete Português de Leitura*. Co-lidera grupos de pesquisa sobre estudos de paisagem e estudos de poesia contemporânea. Pesquisadora-bolsista do CNPq e Cientista do Nosso Estado / FAPERJ.

ODE PARA O FUTURO

Silvana Maria Pessôa de Oliveira*

“Ode para o futuro” integra o livro *Pedra Filosofal*, publicado por Jorge de Sena em 1950 e depois inserido num volume, *Poesia I (1961)*, que reúne seus primeiros livros de poesia, (*Peregrinação*, de 1942, e *Coroa da terra*, de 1946) e os imediatamente subsequentes (*As Evidências*, de 1955 e *Post-Scriptum*, de 1960). Este conjunto constitui, de acordo com as próprias palavras do poeta, no “Prefácio à segunda edição” desse volume, “uma imagem da poesia que escrevi antes de ter deixado de viver permanentemente em Portugal”.

Dividido em três seções (“Circunstância”, “Poética” e “Amor”), *Pedra Filosofal* agrupa uma expressiva sequência de sete odes, que se espriam pelas três referidas seções: há uma “Ode à mentira”, uma “Ode ao surrealismo por conta alheia”, uma “Ode à incompreensão”, uma “Ode aos plátanos”, uma “Ode ao amor” e finalmente uma “Ode ao destino”. A recorrência do uso da forma fixa chama a atenção para o fato de Sena parecer propor uma espécie de exercício poético ao valer-se do acervo de formas convencionais herdadas da tradição ocidental, em um gesto que pode atestar certo propósito classicizante posto em movimento neste livro: nele abundam madrigais, baladas, cânticos, glosas, sonetos, vilancetes, rondéis, réquiens e cantares de amigo.

Em “Ode para o futuro”, resguarda-se a atmosfera grave da ode grega, apesar de haver neste poema completa liberdade formal e cunho acentuadamente subjetivista. Com efeito, o poema compõe-se de duas grandes estrofes (separadas por dois dísticos) mutuamente contrastantes: na primeira estrofe, de sete versos, o cenário é de suavidade e harmonia, expressas pelo teor positivo da adjetivação (“crepúsculo dourado”, “frases calmas”, “gestos vagarosos”, “música suave”, “subtis sorrisos”). A forma verbal que constitui o *incipit* do poema (o verbo “falar” no futuro imperfeito)

evidencia o clima de esperança e sonho que constituirá esta primeira “moldura” apresentada. Em sentido contrário, a segunda estrofe, composta de dois versos a mais que a primeira, insiste na utilização de substantivos de carga semântica altamente negativa (“tempestade”, “desordens”, “gritos”, “violência”, “escárnio”, “prisões”, “mortes”, “lágrimas”, “luto”, “desespero”) a confirmar uma realidade de angústia, dor e melancolia em tudo diversa da ambientação “doce” e apaziguada da primeira estrofe. A intercalar as duas estrofes principais, os dois dísticos (que atuam como refrão) anunciam um porvir de sonho e de utopia (“uma angústia delida, melancólica / sobre ela sonhareis”), como a dimensionar um tempo futuro (que inclusive dá nome ao poema) e que parece sinalizar tanto um ambiente de inquietação e conflito quanto o advento de uma temporalidade utópica projetada na forma de dias melhores. Neste sentido, os dísticos, à maneira de refrãos, parecem funcionar como remissão clara às remotas origens do gênero ode bem como à sua etimologia: a palavra provém do grego *oidê*, que significa canto. Esta ode, então, é canto de um presente desencantado, mas ainda capaz de conter a esperança de que à humanidade seja possível sonhar uma “idade de ouro” não como retropia (situada no passado), mas como utopia futura, que insiste em propor modos de ser, estar e agir que sobrevenham para que o sonho possa triunfar.

A despeito de uma branda amargura passível de ser detectada na voz enunciativa, esta “Ode para o futuro” invoca a resistência – venha ela de onde vier – nitidamente expressa na estrofe final: “E, em segredo, saudosos, enlevados / falareis de nós – de nós – como de um sonho”.

Ao alternar, no poema, sonho e pesadelo, o poeta apresenta dois quadros expressivos do pós-guerra, contexto no qual o livro foi concebido, expondo uma acuidade (ética e estética) do olhar que será recorrente em sua obra, sobretudo a partir dos anos 70.

Em suma, “Ode para o futuro” constitui um notável diagrama das preocupações poéticas, literárias e sociais que fizeram com que a

monumental obra construída por Jorge de Sena ao longo de quase quatro décadas de incansável atividade se tornasse uma das mais expressivas referências da Literatura Portuguesa do século XX.

* Professora Associada de Literatura Portuguesa da UFMG-Universidade Federal de Minas Gerais, ministrando cursos na Graduação e Pós-Graduação, orientando trabalhos de Iniciação Científica, Mestrado e Doutorado e supervisionando projetos de Pós-Doutorado. Coordena o Centro de Estudos Portugueses, onde edita a *Revista do Centro de Estudos Portugueses*. Mestre e doutora em Estudos Literários pela UFMG. Pesquisas de Pós-doutorado na Universidade de Lisboa e na Universidade Federal Fluminense.

ODE AO SURREALISMO POR CONTA ALHEIA

Marcelo Pacheco Soares*

No que diz respeito a discussões sobre o Surrealismo, Jorge de Sena enverga certo pioneirismo em Portugal desde ao menos um breve artigo de jornal publicado em 1944, em que ainda usa como nomenclatura a tentativa de tradução “*Sobrerealismo*”. Tal posição de proa, contudo, não impediu Sena de estabelecer com aqueles que se autointitularam efetivos poetas surrealistas portugueses (notadamente Mário Cesariny) relação conflituosa — algo, cabe destacar, bem ao gosto dos signatários do movimento, em Portugal ou França. Cesariny e seus companheiros (como António Maria Lisboa e Pedro Oom) são não apenas críticos de produções literárias que Sena tivesse ousado sugerir como algum exercício surrealista seu mas, em especial, condoeram-se pelos artigos que o autor publicara em 1949 acerca da Exposição do Grupo Surrealista de Lisboa de janeiro daquele ano. É ao fim de um desses artigos que surge o poema “Ode ao Surrealismo por Conta Alheia”, que figurará no ano seguinte no volume *Pedra Filosofal*.

A composição irritou os surrealistas e gerou hostil resposta escrita a quatro mãos por Cesariny e Oom que considerava o poema “*insinuoso, maneta e sacristão*”. Sena negou seu valor jocoso em um dos seus últimos artigos, de 1978: “Um dos cavalos de batalha, se não me engano, era um poema com que os artigos terminavam, “*Ode ao Surrealismo por conta alheia*”, que considero dos melhores e mais sérios poemas que já escrevi e foi considerado um perverso ataque satírico.” Mas vemos a necessidade de tomar como retórica a declaração seniana, de certo modo comprometida pelo seu envolvimento com as circunstâncias evidenciadas em todo esse artigo — catarse da espécie de espoliação intelectual que sofrera pelos surrealistas portugueses — cujo título é, dada a sua desproporcional dimensão, declaradamente irônico (“Notas acerca do Surrealismo em Portugal, escritas

por quem nunca se desejou nem pretendeu precursor de coisa alguma, ainda que, cronologicamente, o tenha sido, por muito que isto tenha pesado a muitos surrealistas, ex-surrealistas etc., do que se não excluem mesmo eminentes pessoas que contam entre os melhores e mais dedicados amigos do autor”).

Assim, é afinal compreensível que a leitura defendida décadas mais tarde por Sena para o poema não fosse, à época, a mesma realizada pelos grupos surrealistas em Portugal, que o receberam, com razão, como uma crítica. Configuram a paródia seus versos exageradamente longos e a enumeração caótica que se desenvolve indefinidamente sem aparente objetivo, além do encerramento que se dá por uma interrupção avaliada como — e a escolha vocabular produz um juízo de valor — oportuna: “*Oportunamente interrompida pela chegada de uma pessoa conhecida*”, diz o verso final. A figura interpelada pelo Poeta (“*Que levas ao colo?, Que transportas silencioso?*” etc) esconde algo que não revela (“*Embalas e não respondes*”, reitera-se em dois versos), alusão à absoluta ausência de sentido de uma estética surrealista mais ortodoxa, com que Sena não comunga. A ode ironiza ainda um suposto e caricato temor dos surrealistas de que, na aleatoriedade do seu trabalho, se produzisse por acaso algum sentido corriqueiro, algo nunca de todo impossível, mas que poria em xeque a espontaneidade da sua escrita. O receio de que o método de produção conhecido como *cadavre exquis*, que lhe é constitucional, acidentalmente referisse uma existência cotidiana está satirizado em versos como: “*Temes as palavras? / Temes que saiam versos, lágrimas, casamentos, satisfações apressadas em campos de arrabalde?*” Essa *persona* que circula no poema ocultando algo ao colo concretiza-se, pois, como espécie de *tu-poético* da ode e é ela na verdade quem se identifica com o Surrealismo, ou seja, a referência é significativamente externa à voz do poema, afastando então dessa estética o seu *eu-poético* inquiridor. Por isso trata-se não de uma *Ode Surrealista* mas de uma *Ode ao Surrealismo* (e, enfatizemos, *por conta alheia*).

Mas o fato é que não é o Surrealismo o que o autor critica e sim certos poetas. Jorge de Sena vê nessa vanguarda um alto valor libertário (e a liberdade é um dos grandes signos de sua obra), considerando-a “matéria que é, por sua natureza, a-dogmática, a-ortodoxa”; portanto, amarrá-la a regras que determinam o que é ou não Surrealismo desfiguraria, para ele, a poética do movimento vanguardista a partir da negação do que está em sua gênese. Pois reside aí, na discussão da estética do movimento, o motor ético desse poema.

* Professor do IFRJ- Instituto Federal do Rio de Janeiro. Doutor e Mestre em Literatura Portuguesa pela UFRJ- Universidade Federal do Rio de Janeiro. Pós-Doutorado pela UFF-Universidade Federal Fluminense.

ODE À INCOMPREENSÃO

Luís Filipe Castro Mendes*

Não vou interpretar o poema. Vou falar do que neste poema veio ressoar em mim como marca do encontro do “eu” com o mundo.

A poesia quer deixar ao mundo um eco do que nós fomos, um tom da nossa voz, um palpitar do nosso sangue, uma breve respiração. É da nossa condição rebelarmo-nos contra a morte “que é de todos e virá”, como noutra lugar diz o poeta. Mas a criação poética não pode alcançar a totalidade do que “pensei,sonhei, sofri”, ela vem naufragar nos recifes do mundo como uma nave perdida. E é dessa dor de não poder dizer da vida mais do que a sua ausência, mais do que os vazios que se abrem entre as coisas para nos deixar entrever algo que está aquém ou além da nossa experiência, é dessa dor que se faz a poesia, mesmo se ela é capaz de, como dizia Hoelderlin, *caminhar radiosa sobre a nossa miséria*.

E há por outro lado experiências que nos elevam “desta miséria de ser por intervalos” para “a imensa altura para que me arrebatas”. O amor aparece então como mediação com o universal: “tão longe, meu amor, tão longe”... Se a poesia lírica, como defendia Adorno, nasce do choque do “eu” com o constrangimento das relações sociais e por isso é ao centrar-se na subjetividade que mais se projeta para o universal, então é o amor que conduz o poeta, como Beatriz conduzia Dante, à “imensa altura” aonde os erros não mais podem regressar como verdade que nos envenena.

O amor tem com a poesia uma impregnação que vem das origens. Não será porque o poeta lírico é o primeiro a entender que o “eu” só existe se tiver na sua frente um “tu”, como nos ensina Levinas, que toda a subjetividade se constrói no enfrentamento com o outro? E que por isso a palavra do poeta, o seu duro atrito com o real, não pode existir sem um “tu”

essencial? Para citar António Machado: *No es el yo fundamental // eso que busca el poeta, // sino el tú esencial.* (de Proverbios y cantares)

Mas se a experiência do amor é a pedra de toque da construção do sujeito, ela abre também para esse imenso longe de onde se não regressa. Ascender da “miséria de ser por intervalos” à totalidade do universal vem abrir sob as nossas palavras um vazio impensável. Será esse também o vazio da distância sem regresso que vai “de mim a ti, de ti a mim”, esse hiato que se abre no fim do poema como um buraco negro a eclodir no firmamento quando, como Dante e Beatriz, enfim saímos para rever as estrelas.

Talvez desse conflito entre o eu do poeta e o esplendor e a miséria do mundo, talvez da necessidade de um tu essencial que nos constitua como sujeitos e ao mesmo tempo nos force a enfrentar o vazio donde se erguem e aonde voltam irreversivelmente as nossas palavras, talvez disso tudo fale aqui o poeta. Pelo menos foi por aqui que este poema teve eco em mim, na minha leitura e no meu pensamento da poesia, na minha escrita e na minha vida.

* Poeta e diplomata, exerceu funções em vários países, dentre as quais Cônsul-Geral no Rio de Janeiro (1998-2003); Embaixador em Budapeste (2003-2007) e em Nova Deli (2007-2009), junto da UNESCO (2011-2012) e do Conselho da Europa (2012-2016). Foi Ministro da Cultura de Portugal (2016-2018). Sua obra compreende 14 livros publicados a partir de 1983 de que alguns foram coligidos em Poemas Reunidos (Assírio e Alvim, 2018). Coletânea anterior foi publicada no Brasil: Poesia Reunida (Topbooks, 2001).

CANTAR DO AMIGO PERFEITO

Mônica Simas*

A intensidade do rigor ambíguo entre um cantar perfeito e um amigo perfeito, que subliminarmente repete o fardo de atravessar uma zona intervalar de in-“suspeição do amor”, “tão cauta e delicada”, da amizade que se descobre desejo, e do desejo, sexo, puro, livre e frágil, em amor, reflete na repetição insistente do refrão, uma curiosidade, um espanto ou uma angústia sem fim? A estrutura em que explora habilmente a repetição paralelística é conhecida; a pergunta nem sempre é dita, como acontece em outros poemas do jogral “Lopo”, por exemplo, ou de Bernal de Bonaval, ou ainda, de Pero Meogo, reiterando a alternância entre o silêncio e o jorro da voz no retorno temporal da rememoração que a segunda, a terceira e a quarta estrofes fazem o leitor penetrar. Essas oitavas apontam para a complexa compreensão sobre o tempo, movendo a subjetividade pela brisa e pelo sol mas também por obstáculos, sombras e fraquezas. O vitalismo que se quer revisitado nas sendas do trovadorismo apenas parece se justapor àquela pedra filosofal, a obsessão amorosa por uma concepção de mundo incerto e de linguagem metamórfica.

O instante é o de transformação, ou seja, de metamorfose, portanto, revelando um espaço de intimidade que se abre ao leitor, de forma hesitante, interrogadora: – em longes praias, outras nuvens, outras vozes / ainda as recordas, diz, ó meu amigo”. Outras dúvidas e incertezas aparecem nos poemas de “Amor”, como em “Rondel”, “de amor quem amo nunca sei ao certo”. Tudo ou quase tudo em “Amor” situa-se distante, em um tempo longínquo, como é próprio dos restos do rumor da língua, principalmente, a que Jorge de Sena busca resgatar.

Curioso será se houver na memória do interlocutor, que não o leitor, a memória comum daqueles passos, mesmo que “carcomida” pelos ventos e pelas marés, mas e se o amigo for o leitor? E se for este “tu” a figura

convencional esquecida do tempo em que a metáfora tinha vida e provocava um reconhecimento de sentido tão ao contrário da superficial linguagem de hoje? Talvez, neste momento agudo, no qual as camadas que sedimentam o texto parecem ser impenetráveis, o enunciador precisasse contar com a sábia resposta de um pinheiro a aquietar a louca ansiedade da dúvida. Mas esse pinheiro não foi para aqui chamado. E mesmo o espanto daquilo que hoje se vive como amor, se coincidente, ainda que em cuidado, “sem palavras” seria desnecessário porque a memória cumpre um outro destino, o de meter o tempo em xeque, na cisão radical, afinal, “partiste” e “levaste” o tempo consigo.

A diferença abissal entre o agora e o passado, em tempo verbal cuja flexão também é perfeita – o passado perfeito – revela a exigência da verdade nua e irreduzível solidão; a descontinuidade de um domínio que parece continuar mergulhado naquele tempo sem sair dele. Por isso, a “estátua jacente” mais aproxima-se do metamórfico Adamastor de Santa Catarina, em flagrante terror, naquele instante punitivo de uma conscientização. E quantas vezes, no trovadorismo, o refrão não é apenas um eco daquilo que já se foi, um grito que continua por sobre a ruína, o pó do que se desfez? O refrão, que salta do silêncio à voz que simula o passado até a mudez final, estanca o tempo móvel e cíclico do regresso naquele que partiu. A nostalgia lúcida do tempo sem resposta, como a concepção de um mundo angustiada o exige, aponta ao leitor que a memória trai, que o imaginário trai e que a linguagem pode sempre trair, embora, trair, neste caso, talvez seja também “perfeição”.

Afinal, a “traíçoeira fênix”, que ao revisitar repete sem deixar a coincidência prevalecer, modaliza aquilo que o cantar nos exige enquanto leitores – reflexão, espanto, interpretação – uma posição a ouvir o eco daquela linguagem antiga, porque, talvez, roubada para sempre. Na estrofe “finda”, muda a interpelação. Agora, o grito mudo, angustiada da saudade revela o tempo de juventude levado, a saudade que atua apenas na aproximação imaginária; tudo é levado com o amigo. Como a memória do

leitor pode habilitar, em uma manhã triste, levados foram certos pássaros; ainda, em uma outra, triste madrugada camoniana, ficou apenas a mágoa. Três verbos a dar voltas ao refrão – recordar, dizer e levar – marcam o “palpitar” desse cantar que à maneira de uma coita reflexiva vê o terror de não se poder morrer de amor, de um amor que hoje são cinzas. E, talvez, não seja de todo impróprio ou imperfeito terminar, perguntando: – Tu sabes ler, ó meu amigo?

* Professora Associada e Livre-Docente da USP-Universidade de São Paulo. Coordena o LIA-Laboratório de Interloquções com a Ásia e o Grupo de Pesquisa “Macau: literaturas, línguas e culturas”. Pesquisadora do CNPq. Pós-Doutorado na Universidade de Macau. Professora Visitante (2014) na Universidade de Florença. Participa de vários grupos de pesquisa, priorizando culturas portuguesas na Ásia, literaturas de Macau e poesia de língua portuguesa contemporânea, tendo vários títulos publicados nessas áreas. Pelo ensino e divulgação da Literatura, recebeu o Prêmio “Talentos 2007”, oferecido pelo Ministério de Negócios Estrangeiros de Portugal.

“Ó DOCE PERSPICÁCIA DOS SENTIDOS”

OS SENTIDOS DO CORPO

Marlise Vaz Bridi*

Creio que a nossa primeira experiência de leitura de um poeta (ou, simplesmente, de qualquer gênero literário) seja decisiva, ao menos em grande parte, para a maneira como o veremos, senão sempre, quase sempre. Qualquer mudança de rumo demandaria um esforço e uma consciência interpretativa renovada, nem sempre empreendida. Na leitura, como na vida, nossas marcas prévias se manifestam e interferem na produção de sentido dos posteriores atos de leitura.

Minha leitura de Jorge de Sena foi inicialmente contaminada pelo leitor (crítico) que ele foi de Camões. Não considero, entretanto, que tal contaminação tenha sido pernicioso. Ao contrário, a voz do grande poeta que se pode ouvir entremeada à dicção de Jorge de Sena só faz engrandecer sua maneira de poetar, sua própria poética e visão de mundo.

Leitor sensível, aplicado e erudito, Jorge de Sena deixa reverberar em si as vozes que o habitam, sem por isso colocar qualquer sombra sobre sua poesia, que corre leve na esteira da tradição que recolhe, elege e frutifica na sua própria clave. Quer-me parecer ser essa a grande marca dos grandes criadores nas artes que, em última instância, se manifesta mesmo nas construções mais vanguardistas de todas as épocas: o novo não se constrói consistentemente senão “sobre os ombros dos gigantes” do passado, como bem nos lembra o adágio medieval retomado por Umberto Eco.

Em “Ó doce perspicácia dos sentidos”, como em muitos outros poemas de Sena, o convívio com Camões, bem como com toda a tradição da lírica ocidental que o enformou, manifesta-se em muitos planos, sem, no entanto, que se perca o viço da visão renovada. Se a forma do soneto proporciona o limite que o obriga ao rigor, é justamente nele que o poeta se apoia para, em

concisão, fazer reverberar o imaginário erótico que, em Camões e outros poetas do passado da mesma linhagem, por força de outros determinantes de época, só se podia vislumbrar.

O verso inicial, ao mesmo tempo que coloca o leitor diante de uma síntese que, em certa medida, dispensaria todos os outros versos (se isso fosse possível ou desejável!), provoca a abertura para imaginação por passos rigorosos: visão, tato, olfato e audição são de pronto mencionados e inter-relacionados já na primeira estrofe e, na segunda, o sentido faltante, o paladar, comparece, estando todos explicitamente vinculados ao sexo, ao corpo. Mais que isso, aos corpos (no plural).

Se em Camões, o desejo dava à voz lírica o que os sentidos negavam (“não tenho mais que desejar / pois em mim tenho a parte desejada”), em Sena, ao contrário, os sentidos oferecem aquilo que o desejo deseja, e, nem por isso, deixam de ser perspicazes e algo enganosos (“Vago arrepio que se escoo lépido / por sobre os corpos tão fingidios...”), pois se esvaem no tempo próprio dos próprios sentidos.

O movimento interno do soneto de Jorge de Sena é a concretização do ato desejante, composto pelas sutilezas dos sentidos, mas também do que neles se condensa de sentimentos não tão claros, pois se constelam em zonas de incerteza em que se concertam contrários (“sempre na treva tropeçando em medos / que só o olfacto os ouve definidos!”), ou ainda, “acres e secretas – ledos, / tranquilos, finos ásperos rangidos –) e que, afinal, são consequência inevitável da separação dos corpos.

Parece-me que o grande lance do poema (que, obviamente, não se esgota em uma leitura linear, posto que condensa muitas possibilidades de sentido) é o fato de o último verso do soneto – aquele que foi muitas vezes chamado de chave de ouro – ser a exata reprodução do primeiro e já comentado verso. Esse recurso poético cria a circularidade do poema, que se abre e fecha na mesma perplexidade: os sentidos, doces e perspicazes num só compasso, se são capazes de propiciar o prazer que o poema enuncia, são também a marca

de sua finitude que a própria natureza dos sentidos enfeixa. A perspicácia dos sentidos, então, é a do sujeito que os experiencia e os deixa reverberar na memória e na vida e, em termos poéticos, proporciona ao leitor a possibilidade de ultrapassar a moldura do retrato que o poema capta nas contadas palavras de um soneto.

Jorge de Sena parece-me, em “Ó doce perspicácia dos sentidos” e muitos outros de seus poemas, um dos grandes gigantes em cujos ombros a poesia portuguesa contemporânea teve a oportunidade de se apoiar para dar os passos em direção a uma nova dicção poética em que o erótico muitas vezes se explicita, elo de uma corrente de grandes poetas e poetisas em que o corpo busca se expressar erótica e afetivamente sem as peias que o passado impunham, mas, ainda e sempre, ao que parece, plenamente entumecido dos limites de nossa humanidade.

* Doutora em Literatura Portuguesa pela USP-Universidade de São Paulo, onde atua como docente e pesquisadora. Dedicou-se, presentemente, ao estudo da literatura de autoria feminina.

AS EVIDÊNCIAS
(1955)

I – “AO DESCONCERTO HUMANAMENTE ABERTO”

Otília Lage*

O poeta Jorge de Sena, como assim essencialmente se quis, podendo pensar-se a poesia como núcleo gravitacional de sua obra, testemunha, em diário de 12 de Fevereiro de 1954: “Hoje, pela manhã, surgiram-me vários fragmentos de versos ou versos inteiros, que se me organizaram num poema e num soneto, que espero seja o primeiro da sequência por que anseio há tanto. Julgo-os do melhor que tenho feito, e satisfazem-me em comparação com o que, e raramente, andava fazendo.” Referia-se ao primeiro soneto de *As Evidências*, datado desse dia.

A construção criativa desta “sequência”, ou “ciclo”, ou “poema em 21 sonetos”, revelou-se ao poeta, como afirma em seu prefácio, “fruto angustiosamente amadurecido de outra sinceridade a nós próprios e à nossa própria expressão transcendente e de objectividade em face do mundo, demasiado incómoda para as vantagens quotidianas de sermos apenas nós próprios”.

Sobre a edição deste livro, escrito entre Fevereiro e Março de 1954, e vindo à luz em 1955, o mesmo Sena denuncia as vicissitudes por que esta publicação passou nos meandros da censura política salazarista, apreendido pela PIDE durante um mês, acusado de subversivo e obsceno.

Na dependência profunda entre texto e metatexto que é característica da obra poética de Sena, este “poema em 21 sonetos” foi por ele reconhecido como “realmente subversivo” e “respeitavelmente obsceno”. Já a crítica, na sua recepção inicial, classificou-o como “obra de categoria excepcional”, tal como afirma David Mourão-Ferreira.

A opção que o poeta faz pelo soneto, com os seus 14 versos aqui em construções estróficas variáveis, seguindo os vários modelos consagrados, e o recurso, do ponto de vista estilístico, a um, ainda nas palavras de Mourão-

Ferreira, “enovelamento sintático em que a hipotaxe predomina de um modo quase obsessivo”, tornam este volume exemplar naquilo que na poesia de Sena é capacidade de verter um acto de conhecimento numa forma depurada e fustigada pelo rigor vocabular e prosódico.

Em *As Evidências*, desde o título e soneto de abertura, como na restante obra seniana, é estabelecida uma relação intertextual, não só com o texto/contexto político português, mas com um campo filosófico que introduz na *razão poética* uma *razão dialéctica* e uma *razão fenomenológica* husserliana reintegradas numa *razão existencial*.

No soneto em análise, evidência do “*desconcerto humanamente aberto*” aos “*sinais*” das “*coisas reais*”, o poeta *questiona esse desconcerto*, contrapondo-lhe “o entendimento e o sentimento de que as coisas são como nos aparecem, tal a certeza da sucessão dos dias e das noites. Ao poeta cabe ler-lhe os sinais entre a confusão que da ordem das coisas resulta da diversa incidência da luz e da sombra sobre as suas faces que esconde a multiplicidade das formas. Porém, a confusão do poeta é afinal a desvergonha de um mundo em que da Natureza Deus é tão só o pudor. Paira sobre este soneto a imagem, como já afirmei em outro momento, da terrível nuvem do cogumelo nuclear. Subjaz a esta construção poética, que faz ecoar o desconcerto camoniano, a aguda percepção que Sena teve do abismo intransponível que com a bomba atómica se abre entre um passado e um futuro incerto, na possibilidade humana do seu próprio aniquilamento e que se traduziria numa outra relação de poder homem-natureza.

Nas duas estrofes finais, encadeamento das relações fenomenológica e dialéctica, entre o existencial sentir-pensar, busca-se a “*harmonia oculta*” no desconcerto do poeta aberto ao desconcerto do mundo de que o divino se mantém distante. Neste tom em que assoma a persistente reflexão seniana sobre o divino e o sagrado, figura a interpelação do poeta a um Deus ausente dos humanos e “*pudor*” da própria natureza, onde ecoa a ideia de Deus “*de um só*” preconizada por Nietzsche.

Nessa relativização das crenças imposta pelos factos da história, uma “história crítica”, “justiceira do passado”, nietzschiana, que ressoará no poema “Em Creta com o Minotauro”, exilado da pátria na cultura, mantém-se o apelo do poeta aos valores humanos, propondo-nos “fazer do verbo carne” neste mundo, o único possível.

Em “alta linguagem”, a poesia culta de Jorge de Sena, transportando o potencial da *imaginação da realidade*, alcança plena realização na nossa época em que a civilização ocidental parece sem rumo e se necessitam visões heterodoxas sobre a vida e o mundo, como vivê-los e dizê-los em discurso poético e expressão crítica.

* Investigadora integrada ao CITCEM—Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória da Universidade do Porto. Pós-Doutoramento na Universidade de Coimbra, Mestre e Doutora pela Universidade do Minho. Privilegia a investigação em História Social Contemporânea; Património, Identidade e Memórias; Estudos Literários, Culturais e Sociotécnicos; Ciências da Educação e da Informação. Dentre várias publicações, destaca os livros: *Correspondência Jorge de Sena e Mécia de Sena “Vita Nuova”* (Brasil, 1959-1965), 2013 e *Mécia de Sena e a escrita epistolar com Jorge de Sena: para a história de cultura portuguesa contemporânea*, 2015.

VIII – “AMO-TE MUITO, MEU AMOR, E TANTO” A POTÊNCIA FANTASMÁTICA DA RESSONÂNCIA CAMONIANA

Ângela Beatriz de Carvalho Faria*

Em “Amo-te muito, meu amor e tanto” (o VIII de *As Evidências* – “poema em 21 sonetos”, 1955), de clara ressonância camoniana, a ética e a estética da existência entrelaçam-se e evidenciam um “compromisso entre um ser humano e o seu tempo, entre uma personalidade e uma consciência sensível do mundo”, como se lê em “A Poesia É só Uma” (*Cadernos de poesia*, 6).

Dotado da cultura, erudição e contestação que lhe são próprias, Jorge de Sena exprime o que entende por “dignidade humana” – “uma fidelidade à responsabilidade de estar no mundo” em liberdade. A lírica camoniana revela-se um espectro entrevisto, imagem sobrevivente retida no imaginário do sujeito desejante, artesão de si próprio e do objeto amado, a ser transfigurada em novo tom poético. Ao transmitir o *páthos* em diferentes tipos de gestos, a consonância erótico-amorosa buscará o “amor que a tudo mova e nos refaça”, apesar da consciência política da rejeição, do não reconhecimento intelectual e da privação do canto em meio à noite totalitária. Segundo Eduardo Lourenço, em *As Evidências de Eros*, “só o amor em sua plenitude renovada equilibra e restabelece os homens na unidade perdida”. E surgem os questionamentos: Até que ponto, ao rememorar a poética de Camões, Sena ratifica a acepção platônica do amor, privilegiando a premência do ideal inteligível sobre o “real” imediato ou sensível ou afasta-se dela? Ou como concilia o que se revelava, aparentemente, inconciliável na época renascentista: o sensível e o inteligível, o corpo e a alma, a encruzilhada de desejos opostos que se atraíam, se repeliam e coexistiam? De que maneira entretece *Eros* e *Logos* – instâncias do discurso persuasivo e amoroso?

Nossa leitura será baseada nos limites do dizível e do indizível e na renovação da dialética camonianiana, a partir do *desejo-apetite* e do *desejo-aspiração* na ótica neoplatônica. Entremeemos as nossas reflexões às de J. A. Motta Pessanha (“A água e o mel” – *O Desejo*, org. Aduauto Novaes).

Neste soneto, o sujeito, ao instaurar a amada desejada como um destinatário interposto no discurso, através do vocativo (“meu amor” – v.1), reafirma “o *desejo* enquanto *aspiração*, enquanto anelo, a remeter a alma ascensionalmente, na direção de sua condição originária” (o amor em si e sua intensidade, assinalados pela gradação semântica de base adverbial – “amo-te muito”, “tanto”, “mais” e “mais ainda”), e, o “*desejo* enquanto *apetite*”, “que crava a alma no corpo, prendendo-a à horizontalidade da imediatez, do factual e do empírico”: o “ter-te” (v.2), indiciador da posse corpórea pressuposta, será ratificado pela posição do sujeito em “Deitado à tua beira” (v.12). O “encanto”, inerente à mulher amada, a ser desvendado (“Que encanto é o teu?” – vv. 5 e 13), anaforicamente intensifica-se com a posse e esclarece-se, ao “se rasgar, eterno, o véu da Graça”(v.14). Atentemos para a alegoria maiusculada, passível de desnudar a abstração sensível da Ideia e a necessidade de definir, em forma de síntese, o inefável, o indizível, o incomensurável – a condição humana da aparência, o sensível realmente vivido. Ao “rasgar-se o véu”, passa-se da obscuridade do desconhecimento à luminosidade do esclarecimento. Ascende-se à ascese platônica para o conhecimento do Bem em si, do Belo e da Verdade, o que denota “um impulso ascendente e jubilatório de exaltação da vida no apogeu da sua dignidade” (L. Adriano Carlos, *Jorge de Sena: Ressonâncias e Cinquenta Poemas*, org. Gilda Santos).

Jorge de Sena e Camões revisitam Platão: “amor e fala”, “amor e discurso”, “amor e palavra” estão intrínseca e definitivamente interligados. Há para os autores a cumplicidade entre *Eros* e *Logos*. Ambos, ao vivenciarem o “desconcerto do mundo” e exercitarem a “escrita de si” e a “invenção heróica de si mesmos”, utilizam a expressão poética como “acto filosófico e

sociopolítico”. Simultâneos à elegia ao ser amado e desejado surgem, através de deslizamentos de sentidos, a sátira e a denúncia ao sistema social vigente, o metafórico banimento do poeta da *República* platônica, a privação da liberdade de “um cântico da terra e de seu povo” (v.9). O “encanto” contínuo e indestrutível da amada “continua” (v.5), apesar da “traição dos que, viscosos, prendem, / por uma paz da guerra a que se vendem, / a pura liberdade do meu canto” (v.8). Observa-se, assim, a presença do “dito’ e do “interdito” e o sutil paradoxo: o gozo pressuposto e a liberdade erótico-amorosa contrapõem-se à privação ou prisão do canto utopicamente libertário. O sujeito da enunciação poética inscreve-se como testemunho de um tempo histórico e de seu banimento da ordem social e cultural, mas a sua consciência humanística não se esvanece, uma vez que “a cada instante há que inventar de novo” (v.11) “um cântico da terra [desejada] e de seu povo” (v.11).

* Professora de Literatura Portuguesa na UFRJ-Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde obteve os títulos de Mestre e Doutor. Privilegiando a ficção portuguesa contemporânea, *publicou ensaios e artigos em vários livros, periódicos e anais de congressos. Atual projeto de pesquisa: “A (im)possibilidade de dar corpo ao passado na arte e na narrativa dos séculos XX e XXI”.

FIDELIDADE
(1958)

EPÍGRAFE PARA A ARTE DE FURTAR

Gilda Santos*

Arte de Furtar, Espelho de Enganos, Theatro de Verdades, Mostrador de Horas Minguadas, Gazua Geral Dos Reynos de Portugal. Offerecida a Elrey Nosso Senhor D. João IV. Para Que A Emende é obra pretensamente publicada na Amsterdam de 1652 e “Composta pelo Padre António Vieira, Zeloso da Patria”. Dizem os peritos ser falsa a portada: teria saído do prelo em Lisboa e o “zeloso da Pátria” seria outro. Se “este mundo é covil de ladrões” e se o furtar impregnou o Portugal seiscentista, a ironia do mestre de artes furtivas – “Como para furtar há arte, que é ciência verdadeira” – ensina a identificar todas as formas de furto, prevenindo os incautos.

“Epígrafe para a Arte de furtar”, datado de 1952, abre o livro *Fidelidade* (1958) – o último a vir à luz em Portugal antes de Jorge de Sena exilar-se no Brasil. Sempre fiel ao conceito de “testemunho”, toda a sua obra clama por ser correlacionada ao contexto histórico que a viu nascer. Assim, da Restauração ao Estado Novo salazarista, coincidem ou divergem as artes de furtar?

O poema encena um conflito: o eu-vítima diz-se roubado por sujeitos indefinidos/indeterminados, que o privam de um tudo que vai dos antagonicos Deus/Diabo aos excludentes voz/silêncio. Não faltam construções anafóricas a reiterar o muro imposto entre o eu e o desejado objeto do seu canto. Igualmente reiterativo, o refrão (– quem cantarei?) denuncia a impossibilidade do canto, a castração do impulso criativo, a repressão em seu mais alto grau. Paralelismos de ecos medievais reforçam o tom obsessivo a emanar do poema. Uma gradação crescente – a indiciar angústia? – observa-se na construção estrófica (que, obliterado o refrão, sobe dos 2 versos iniciais para os 5 versos finais), em contraponto com a gradação semântica decrescente (do geral para o particular, do transcendente para o

intrínseco) na enumeração dos “temas” confiscados: Deus/Diabo, Pátria, Humanidade, “quem eu deseje”, “mim mesmo”, a voz/o silêncio. Em suma, o eu forçado ao silenciar denuncia os detentores do poder de cercar a matéria poética, matéria-prima de uma leitura do mundo, a própria arte.

Esbulhado do direito de ler/pensar por si mesmo o religioso, o ético, o político, o humano, o individual e tudo mais que aquelas palavras arquetípicas suscitam, só *interrogações* restam a este *eu*. Sem respostas, vê-se no espaço solitário do sem saída, do absurdo – clima neo-barroco do homem encerrado num moderno labirinto.

Um poema nomeado “Epígrafe” gera de pronto duas expectativas: ser sucinto e conter pistas, intertextuais, rastreáveis no texto que antecede topograficamente. Ora, por que este poema-epígrafe, violando a cronologia, propõe-se a preceder um texto publicado exatos 300 anos antes? Por que não é um posfácio?

Em escassos e curtos versos – tal uma epígrafe – o eu, impedido de manejar a própria linguagem, assume-se como sujeito, ativo, ao interrogar(-se) exatamente sobre a absoluta penúria a que vê reduzida a matéria de seu fazer poético. Insubmisso, canta a impossibilidade do canto. Sua pergunta é a resposta e nela acha sua força. Destarte, o recorrente “– quem cantarei?” burla os agentes repressivos. O sujeito alijado do que lhe é próprio vale-se de uma das armas de seus algoses – o inquirir – para se defender e se vingar. Novo Prometeu em atmosferas inquisitoriais, rouba aos neo-inquisidores a arma-discurso e a maneja com astúcia. É, pois, de outra natureza esta sua arte de furtar: pela denúncia ilocutória, o furtado destramente aniquila o furtador.

E ainda: a exclamação “aqui del-rei!” presentifica o brado medievo de pedir socorro aos passantes, envolvendo-os, pois, na busca de soluções para os perigos do cantar. Do lugar de excluído onde se encontra – novo Lúcifer? – o poeta arditamente ilumina caminhos a quantos anseiem por transpor quaisquer limites impostos. Assim, esta minimalista “Epígrafe”, com extrema

economia de recursos, articula estratégias pedagógicas para subverter o máximo da repressão definido por Foucault: “Todos os modos de dominação, de submissão, se reduzem finalmente, ao efeito de obediência”.

No poema, Sena mantém-se *fiel* a seu propósito de nos legar um *testemunho* de si, de seu tempo, do Homem, tanto como Zeca Afonso, que o musicou. Supera, pois, as balizas do circunstancial – forte na obra seiscentista – e reporta-se a qualquer tempo ou espaço onde haja voz humana clamando pelo direito inalienável de ler do mundo o que lhe aprouver, como lhe aprouver. Nessa perspectiva, aqui temos indubitável epígrafe à *Arte de furtar*.

* Professora da UFRJ-Universidade Federal do Rio de Janeiro (1976-2006), onde criou a Cátedra Jorge de Sena (1999). Vice-Presidente do Real Gabinete Português de Leitura, aí instituiu (2001) e coordena o PPLB-Polo de Pesquisas Luso-Brasileiras. Privilegiando o estudo e difusão da obra de Jorge de Sena, sobre o autor organizou várias publicações e responde pelo site a ele dedicado: www.lerjorgedesena.letas.ufrj.br

ENTRE-DISTÂNCIA

UMA POÉTICA DE CONVÍVIOS

Alessandro Barnabé Ferreira Santos*

Li “Entre-distância” pela primeira vez em 2012, ano em que travava espantoso contato com a poesia de Jorge de Sena através do livro *Fidelidade* (1958). E julgo espantoso porque, à medida que escrevo este breve comentário, consigo ainda sentir a força do poema que parece apontar para um gesto fecundo do sujeito poético seniano, ou seja, a decisão de conviver com o mundo e o outro num espaço distanciado, tornando a si e ao outro “duas ausências que a não ser se assistem”, mas com uma atenção vigilante que possibilita a visão profunda (infecta) de tudo aquilo que o rodeia. Essa “distância infinda” criada pelo movimento duplo de presença-ausência que, simultaneamente, os aproxima e os afasta, permite uma encenação erótico-amorosa entre o sujeito e o “tu”, que é afinal a pessoa amada.

O poema, constituído de uma única estrofe, apresenta uma estrutura irregular que funciona de fundo para o pacto de fidelidade firmado não só entre esse sujeito e esse tu amoroso, mas igualmente entre ele e a humanidade. Os versos iniciais parecem indicar os termos deste pacto materializado num espaço intervalar entre dois seres. Isto quer dizer que dos seis primeiros versos parece derivar imediatamente a síntese ao fim do poema. Aliás, não seria supérfluo apontar a paridade entre o primeiro verso, finalizado com o afirmativo “convivo”, e o último verso, em que se encontra somente a afirmação “convivo”. Com isso, o sujeito parece confirmar a temática afetiva e amorosa do poema, reafirmada na sua atitude programática em recuperar intratextualmente o penúltimo verso do poema “Ode à incompreensão”, escrito em 1949 e publicado no livro *Pedra Filosofal* (1950): “(De mim a ti, de ti a mim”.

De fato, este penúltimo verso situa o deslocamento afetivo entre seres, pois o “tu” é igualmente amoroso na “Ode à incompreensão”, propiciando a pergunta, feita já antes na quarta estrofe do poema de 1949, “Tão longe, meu amor, tão longe,/ quem de tão longe alguma vez regressa?!” Assim, a interrogação que completa por *enjambement* o penúltimo verso poderá ser lida como questionamento obsessivo e perseguido por um sujeito que ali, tão somente nesse poema, não encontra a sua resposta. Parece então que a suspensão provocada por essa interrogação fundamental apenas encontrará repouso na possibilidade de um convívio no formato de uma “Entre-Distância”.

Esta convivência feita de trânsito aparecerá nos decassílabos através de alguns deslocamentos: o movimento que vai de “mim” a “ti” (v. 1), de “ti” a “mim” (v. 2 e 3), “tu” somente (v. 4 e 5) ou “eu” (v. 6), e são esses os deslocamentos que geram a pergunta central do poema: “A uma distância infinda estamos, pois, tão perto,/ porquê?”. Sem dúvida, este espaço cindido de distância infinda que abarca certa proximidade interessa e muito na poesia de Sena. A sua poesia, porque testemunho, apresenta um sujeito poético cujo modo de convivência é, paradoxalmente, afastado do mundo e da pessoa amada, como o poema demonstra, porque somente a distância garante ao sujeito a “visão tão lúcida” de tudo aquilo que o rodeia. Nesse sentido, o espaço da entre-distância é o espaço próprio de realização do testemunho poético, porque é a força capaz de gerar não somente os convívios múltiplos, como já afirmei, mas também os afetos diversos, tão presentes no testemunho poético de Sena.

* Doutorando e Mestre em Letras (Literatura Portuguesa) pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). No Mestrado, investigou as (não)figurações de paisagens na poesia de exílio de Jorge de Sena. No Doutorado, investiga a presença de imagens infectas ou sujas no testemunho poético de Jorge de Sena, sob a orientação da Profa. Dra. Monica Simas (USP).

AS MÃOS DADAS

Helder Macedo*

A melhor poesia de amor é (pode ser) a arte de significar a essência indizível do amor. Jorge de Sena bem o sabia, talvez por ter sido um poeta e romancista notavelmente explícito no modo como deu expressão às manifestações físicas do amor – “o sexo em tudo visto” – mesmo quando em disfarce metafórico. Tal como Luís de Camões (sempre a sua paradigmática referência electiva), entende a sexualidade como um veículo para o conhecimento. Sabendo portanto também, como Camões, que o conhecimento que resulta da sexualidade inerente ao amor excede o que pode ser dito por palavras.

Camões escreveu num soneto que para cantar o “gesto” da pessoa amada – a autonomia inerente à sua “composição alta e milagrosa” – lhe faltava “saber, engenho e arte”. Como se logicamente prosseguindo essa asserção até ao seu reverso complementar, Jorge de Sena (num poema significativamente intitulado *Fidelidade*, no livro com esse título) pede à pessoa amada que lhe diga a “coisa nenhuma” que fosse “o que à morte se diria, se ela ouvisse, ou se diria aos mortos, se voltassem”. Julgo ser de uma equivalente perspectiva de totalizante reciprocidade que, nas silenciadas palavras do poema *As Mãos Dadas*, também no mesmo livro, o poeta diz ele próprio a essencial “coisa nenhuma” do amor a alguém que o não pode ouvir porque, tal como a morte, já nem nome tem, ou nunca teve.

Este breve e subtilíssimo poema tem como plausível referente um efêmero encontro sexual com uma jovem prostituta. Um equivalente encontro sexual (porventura o mesmo?) está também no centro da novela *Grã-Canária*. A novela é uma realística narrativa onde, no entanto, o velho tópico poético que funde amor e morte na sexualidade humana é transmutado numa complementar expressão do retorno do amador à vida por acção da pessoa

amada. A “cousa amada” (na designação camoniana) é assim reconhecida não como mero recipiente do amor mas como o sujeito de uma identidade própria que, ao poder ser manifestada em actuante reciprocidade, pressupõe uma essencial fluidez entre sujeito e objecto no amor humano. Uma correspondente fluidez sexual é tema recorrente na obra de Jorge de Sena.

Creio ter demonstrado num ensaio já antigo que a *Grã-Canária* tem como referência antitética a emblemática Ilha do Amor d’*Os Lusíadas*. No plano da narrativa factual, a novela situa-se numa ilha real – a Grã-Canária – durante a fase final da guerra civil de Espanha, quando as Canárias já estavam sob o controle brutalmente repressivo das forças de Franco e as punições dos oponentes derrotados que tivessem sobrevivido às execuções sumárias incluíam o seu confinamento numa real leprosaria como metafóricos “leprosos da alma”.

O narrador da novela – identificável com o autor quando jovem cadete da marinha portuguesa durante uma visita do seu navio-escola à ilha – depois de deambular meio perdido pelas ruas soturnas da cidade tem um encontro sexual num quarto esconso, ao cimo de umas escadas, com uma prostituta adolescente, cujos pais estavam confinados na leprosaria, e onde ela os ia ver sempre que podia. O horror de uma possível contaminação da lepra transforma-se numa avassaladora força erótica que funde sexualidade e morte num “casamento” irreversível de Eros e Agapé. Também as ninfas de Vénus se “casaram” com os marinheiros na Ilha do Amor, “refocilando” a sua “lassa humanidade”. E, tal como a Vénus camoniana que preside ao aparelhamento da Ilha do Amor n’*Os Lusíadas*, essa redentora prostituta-menina representa simultaneamente a espiritualidade cristã da Virgem Maria e a sexualidade pagã de Vénus. Como diz em confidência ao seu “esposo” efémero dessa perene noite, o seu nome era Assunción mas era conhecida por Flora. O nome que tinha não era o seu.

Na novela *Grã-Canária* Jorge de Sena faz a reconstrução imaginativa da realidade factual. No poema *As Mãos Dadas* diz o que as palavras da novela

não chegaram para dizer. E o que ele diz a essa outra (ou mesma?) virginal prostituta para sempre perdida que efemeramente tivesse amado é o indizível que porventura ele próprio teria desejado que ela lhe dissesse. É, em suma, a “coisa nenhuma” que “à morte se diria, se ela ouvisse, ou se diria aos mortos, se voltassem” num dia como aquele em que uma presença sem nome e sem idade, não falando, lhe falou enquanto as árvores morriam galho a galho seco, havia flores, escadas vazias, e tinham as mãos enlaçadas.

* *Professor catedrático emérito da Universidade de Londres (King's College) e *research fellow* da Universidade de Oxford. A sua obra literária inclui ensaio, poesia e ficção.

“QUEM A TEM...”

Teresa Martins Marques*

O título do poema “Quem a tem...” remete directamente para uma canção popular portuguesa, cantada por Vitorino Salomé, cuja letra reza assim: “Liberdade, liberdade/ quem a tem chama-lhe sua/ já não tenho liberdade/ nem de pôr o pé na rua// Liberdade, liberdade/ quem a tem chama-lhe dela/ já não tenho liberdade/ nem de me pôr à janela// São tão bonitas as carbonárias/ são tão catitas as libertárias/ Oh que lindo rancho da mocidade/ cantai raparigas, viva a liberdade.”. Há outra versão, muito difundida durante o Estado Novo, na qual “carbonárias” foi substituída por “carvoeiras”, numa tentativa de anular o efeito remissivo da canção libertária, alusivo à organização política *Carbonária*, fundada em Portugal em 1898, cuja influência foi determinante na implantação da República.

O poema de Jorge de Sena, *datado de 9/12/1956 e inserto em Fidelidade*, foi escolhido por Luciana Stegagno-Picchio para a antologia *Jorge de Sena: Ressonâncias e Cinquenta Poemas*, organizada por Gilda Santos. Secundo Luciana nesta escolha, duplamente homenageando o poeta e a lusitanista, cujas vidas constituem claro exemplo de luta e defesa da liberdade. Não se trata aqui, fundamentalmente, de uma escolha estética, dada a simplicidade formal do poema, mas de uma escolha ética, que preside à escrita do mesmo. Sena bem podia dizer com Montesquieu: “*La liberté, ce bien qui fait jouir des autres biens*”, pois é a falta de liberdade de expressão na Pátria que o condenará ao exílio em 1959, sonhando sempre com o dia claro, límpido e livre: “Não hei-de morrer sem saber/ qual a cor da liberdade”.

Este poema é um grito saído da inquietude interior do poeta e funciona como automotivação para o exílio no Brasil. É um poema de puro amor à liberdade e à terra que lhe foi berço, *locus affectus*, que os ditadores transformaram em *locus infectus*. O sujeito sobrevive na *waste land* devastada e

cinzenta, e tem de sair à procura do que lhe falta. Declaração de amor ambivalente entre ficar e partir, desprendendo-se da raiz do terrunho identitário: “Eu não posso senão ser/ desta terra em que nasci”. O que não o impede de imprecar contra essa terra onde “é quase um crime viver”, porque lhe corta as asas, mas não lhe rouba a esperança: “Embora ao mundo pertença/ e sempre a verdade vença,/ qual será ser livre aqui,/ não hei-de morrer sem saber.” Os antolhos e as mordanças que o querem “cego e mudo”, não são, todavia, mais fortes do que a esperança – “não hei-de morrer sem saber qual a cor da liberdade.”

Não admira, pois, que Sena e José Rodrigues Miguéis, ambos exilados e lutadores pela liberdade, tenham vindo a estabelecer relações de cumplicidade e solidariedade, quando Sena aporta à América do Norte, uma vez mais à procura da liberdade, que já não encontrava no Brasil. Em carta de 1/9/1965, o autor de *Gente da Terceira Classe*, conhecedor como poucos da história da imigração, aconselha o amigo, pois nalgum momento o homem errante tem de encontrar um poiso firme: “Só uma atitude fleugmática, sorridente e calma nos pode atrair simpatias tão necessárias a essa paz interior, e mais ainda o desgraçado prestígio português que é nulo.”

Sena levava na bagagem o sonho de conquistar a América literária e académica. Miguéis, que há trinta anos calcorreava Nova Iorque, vai dizendo ao amigo o que é ser português, na América: “A amargura portuguesa legítima ou não, não nos conquista simpatias, aliena-as. E nós precisamos culturalmente de amizades e simpatias que nos faltam: Portugal não é só um zero, é um trambolho antipático, sobretudo com a ditadura e a guerra de África.”

As portas da liberdade não se abrem facilmente, pesando nas costas do português o fardo dos pecados da terra de origem. Saindo da terra cinzenta, salazarenta, anos depois Sena encontraria também a colorida ditadura brasileira e, uma vez mais, fugiria dela. Uma carta de Sena para Miguéis, datada de 8/5/1971, elogia a estupenda sátira dos totalitarismos de sinais

opostos mas confluentes, o czarista e o bolchevique, em *Nikalai! Nikalai!* e fala-nos da tremenda “luta entre o exílio que saiu do tempo, e um tempo que é falsificado pelos totalitarismos”. Os russos brancos procuravam falsamente a liberdade, inventando um falso czar, sócia do verdadeiro. Talvez Sena vislumbrasse neste romance de Miguéis a “tragédia de uma consciência nacional lutando contra a abstracção e a sujeição crescentes do seu próprio destino”, como na sua tragédia em verso *O Indesejado*. Tinha razão o grito de Mme. Roland, no cadafalso – “*Oh liberté que de crimes on commet en ton nom!*” Os totalitarismos de qualquer cor são sempre ferozes inimigos da liberdade, até mesmo quando, hipocritamente, clamam por ela.

Na poesia, no romance ou no teatro, é sempre a mesma luta, o mesmo desafio, a mesma busca de quem não quer morrer sem saber a cor da liberdade. Que é uma paleta plural, pois tem todas as cores do arco-íris, as cores do sonho – esperança de um tempo melhor para a Humanidade.

* Presidente do PEN Clube Português. Doutoramento em Literatura e Cultura Portuguesas, pela Univ. de Lisboa, onde é investigadora no CLEPUL. Nos anos 90 integrou o Instituto de Lexicologia e Lexicografia da Academia das Ciências de Lisboa. Dirigiu a edição das *Obras Completas* de Rodrigues Miguéis (Círculo de Leitores) e a equipa organizadora do espólio literário de David Mourão-Ferreira. Publicou livros de ensaios (*Leituras Poliédricas; Clave de Sol – Chave de Sombra. Memória e Inquietude em David Mourão-Ferreira etc.*), romance (*A Mulher que Venceu Don Juan*), biografia (*O Fio das Lembranças – Biografia de Amadeu Ferreira*), contos e teatro.

“COMO DE VÓS...” – UM ACTO DE FÉ.

Aires A. Nascimento*

Afigura-se-me simples o enunciado, mas leva-me à sua interioridade numa expressão de fé que é adoração ao Deus que tudo vê e tudo acolhe, quando a simplicidade de criança se desvela e se entrega. Reencontro o seu autor na lucidez de uma inteligência que tudo abarcava, sustentado em raciocínio claro e expressivo, porque nada no enunciador era menos que isso. O enunciado vai dirigido Àquele ao qual nada está escondido: faz-se em oração. Configura palavra pronunciada no interior de si próprio, como manda o Evangelho: “quando rezares, entra no teu quarto e aí fala com teu Pai celeste; Ele que tudo vê em segredo te dará a recompensa” (Luc. 11, 2-4).

Esse último poema de *Fidelidade* é dedicado à memória do Papa Pio XII, aquando do seu falecimento, em Outubro de 1958. Identificando-se, sem o dizer, com o Papa, o autor, em atitude de fé, descobre a sua própria voz e nada mais tem para dar que não seja o modo de pensar n’Aquele a quem se dirige. O homem pouco pode dizer a respeito d’Ele; se diz palavras é para se tornar presente e se ouvir a si mesmo, balbuciando e ordenando o que sente.

O abandono nas mãos de Deus não é apanágio apenas de místicos arrebatados; pois também está aberto a gente simples. Pelo meio, há poetas que sabem encontrar palavras para expressarem esse caminho, mesmo que tenham de penar por causa dele...

Hoje, Pio XII é objecto de controvérsias. Em Maio de 1955, a orquestra filarmónica israelita, dirigida por Paul Klestzky e composta por 95 judeus, de 14 países, se apresentou no Vaticano para interpretar diante dele o “Hino da Alegria” de Beethoven, em agradecimento pela sua intervenção em favor da nação israelita, especificamente em favor de 400.000 judeus durante a 2ª

Guerra. O médico que assistia Pio XII no seu leito de morte confirmou o pedido de que lhe fosse dado escutar a VIIª Sinfonia. Sena reparou nesse pormenor e, na sua sensibilidade musical, reteve-o para a dedicatória.

Da expressão da sua sensibilidade poética julgamos deduzir uma vivência de fé. A expressão “pois que de Vós, meu Deus, me fio em tudo”, escolhida para remate, atravessa-nos por emanar de uma figura que não consentia meias-palavras e denunciava a mediocridade (na “Nota” de *Exorcismos*): “Quase toda a gente, mesmo dos melhores, vive na aflição e na inibição de não dizer nada claramente, de não mencionar nada concretamente, de não estabelecer conexões racionais e lógicas com experiência alguma – o que nada tem a ver com liberdade da imaginação ou com a experimentação linguística, e é apenas o resultado de décadas de meias-palavras cifradas”. A si próprio desvendou-se ele na simplicidade cândida de se confiar (cândido era-o também de nome próprio!).

Não nos seduzem outras considerações de margem. Tomemos o conselho de Sophia Andresen: “De um poema só se pode dizer o próprio poema. Quando muito podemos tentar – sem interpretar – reconhecer o que lá está”. Deste soneto retenho o tom confidente e a entrega incondicional nas mãos do leitor e nas mãos de Deus.

Parte de um pressuposto lógico (“Como”...), segue por uma espécie de concessiva (“Importa pouco ou nada”), passa por uma declaração maior, que é metafísica (“Não de existir sois feito”) mas conclui, assertivamente, em entrega confiante (“Humildemente sei que em Vós confio”). A entrega é reforçada racionalmente, para que não restem dúvidas (“e mesmo isto o sei pouco ou quase esqueço”) e retoma na conclusão o que deve permanecer (“pois que de Vós, meu Deus, me fio em tudo”).

O que o poeta tem para se declarar é a si mesmo, na veracidade de quem se entrega. O momento final, coincidente com o passamento de Pio XII, é o de identificação com aquele que acabava de entregar tudo a Deus, como Cristo o fizera: *in manus tuas, Domine, commendo spiritum meum*. Podia por isso

exclamar *consummatum est*, que é como quem diz “em Deus confio, nada temo”. Pio XII atraía a atenção até por sua silhueta alta, que se oferecia como mediador entre o humano e o divino. Sena terá contemplado essa figura e o que ela significava: com Deus presente, mesmo que ausente, sentindo o divino que vive longe estando sempre perto.

Em rebate de sagrado, afinal, muitas vezes teremos de enfrentar momentos de “Este pavor, meu Deus / De Te reduzir ao som, à música das quatro letras”, muito embora confidenciando-lhe que “De Ti, / só o teu reflexo é irreparável” (“Caverna”, 1941). O que lemos em “Como de Vós...”; seria profanar o seu alcance se o reduzíssemos a forma literária: *odi profanum vulgus et arceo...* Para mim é confissão de fé e antecipação de eternidade.

A minha leitura levou-me ao convívio que nunca tive com o poeta. Apenas o avistei em Araraquara (onde, um dia, me foi dado bater à porta do seu gabinete de trabalho). Revejo-o no centenário que nos entra pela porta grande da memória.

* Academia das Ciências de Lisboa, Fac. de Letras da Univ. de Lisboa

POST-SCRIPTUM
(1961)

ACÇÃO DE GRAÇAS

Fernando J.B. Martinho*

É sabido que Jorge de Sena, quando publicou *Poesia-I*, em 1961, incluiu no fim do volume um conjunto de dispersos e inéditos compostos entre 1944 e 1959 a que deu o título de *Post-Scriptum*. Dele faz parte o poema que nos propomos analisar.

“Acção de Graças” é um breve texto datado de 1950, constituído por dois dísticos e um verso, a fechar. Como o título sugere, trata-se de um poema em que o sujeito, de certo modo à semelhança do que se verifica em certas formas do género discursivo oração, dá graças por uma experiência de vida que o toca profundamente. Aqui, surge a primeira dificuldade. O agradecimento a que dá expressão é apenas um agradecimento à vida, por uma vida que se inicia, representada pela filha junto de si, e que impõe a sua presença através dos sons de fala que produz? Ou será, antes, a sua uma acção de graças dirigida a Deus pela existência de um ser, a sua primogénita, que exige a sua atenção, através dos sons ininteligíveis que, então, pronuncia, capazes, porém, de interromper a meditação que o seu gesto de gratidão implica? Não é nossa intenção dar uma resposta cabal a estas interrogações, nem isso na circunstância importa, dada a complexidade das questões envolvidas.

A verdade é que a decisão dos organizadores de *Verbo: Deus como Interrogação na Poesia Portuguesa (Carmina 1, 2014)*, Tolentino Mendonça e Pedro Mexia, inserirem poemas de Jorge de Sena, no seu apertado florilégio, não pode deixar de nos obrigar a uma reflexão, por breve que seja. Os poemas seleccionados (“Declaração”; “Caverna”; “O Amor Não Amado”; “Génesis” e “Súplica Final”) testemunham efectivamente a existência de uma “interrogação” a ou sobre Deus na poesia seniana. Daí a decidir que há uma crença na Divindade na obra de Sena, como, por exemplo, se observa na

obra dos seus amigos Ruy Cinatti e José Blanc de Portugal (não incluído), vai uma apreciável distância. Esta é, aliás, uma questão que não se coloca, na poesia portuguesa contemporânea, apenas em relação a ele. O que diz respeito à mais funda interioridade de cada um, não é, afinal, da nossa conta. Não será, de resto, por acaso que os responsáveis pela antologia acima indicada usam um termo, relativamente a Deus, como “interrogação”.

Mas voltemos ao texto que estávamos a comentar. O *incipit* do poema abre com uma expressão adverbial de tempo. A acção de graças, perante a filha que o sujeito sente junto de si, é algo que se repete, que acontece mais do que uma vez. Realiza-a fechando os olhos, num acto de recolhimento, de concentração interior. O verbo assume um papel fundamental neste texto epigramático. Ao do primeiro dístico contrapõe-se o do segundo par de versos, acompanhado igualmente por um advérbio de tempo, dotado, todavia, de outra imediatez. “Galreia” é um termo de rara expressividade na circunstância, para além de que a repetição da consoante *l* no verso inicial do segundo dístico sugere uma sonoridade equivalente à da fala da criança.

O som aberto do verbo do verso final traz já consigo a dimensão incomensurável da “alegria” com que o poema encerra, não sem antes deixar transparecer o que há de inevitavelmente contraditório em toda a vivência humana.

* Professor aposentado da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde se doutorou em Literatura Portuguesa, e leccionou no Departamento de Literaturas Românicas. Anteriormente, foi Leitor de Português nas Universidades de Bristol e Santa Barbara, California. Prémio Jorge de Sena pela publicação de *Jorge de Sena “Aqui no Meio de Nós”, 2017.*

POST-SCRIPTUM

Margarida Braga Neves*

O poema “Post-Scriptum” foi dado à estampa no volume *Poesia – I*, de 1961. Nele Jorge de Sena reuniu os seus quatro primeiros livros de poesia, que representam duas décadas de intenso labor, adicionando-lhes ainda os trinta e três poemas inéditos e dispersos a que deu o título de *Post-Scriptum*. A composição destes ocorreu ao longo de quinze anos, entre 1944 e 1959, ou seja, alguns meses antes da sua partida para o exílio no Brasil.

Como esclarece num dos seus famosos prefácios, em que evidencia a unidade do conjunto e o seu carácter particular na organização cronológica do livro: “São apenas, e muito apenas, um punhado de versos que, de certo modo constituem um todo; e por isso se lhes deu um título próprio: Post-Scriptum”.

Tratou-se, pois, de aproveitar um ensejo único para os poemas “ficarem em volume”, vindo ao mesmo tempo acrescentar-se ao conjunto alargado de que passaram a fazer parte – o primeiro tomo da sua obra poética reunida e, mais tarde, os dois subsequentes, com os quais não deixam de estabelecer um diálogo profícuo. Esta compilação, que nunca teve existência autónoma, corresponde assim a uma circunstância excepcional na poesia seniana e merece por isso ser sublinhada.

Datado de 27/ 5/ 54, “Post-Scriptum” é o vigésimo oitavo poema do conjunto, onde ocupa um lugar proeminente, visível logo no título que é o da própria colectânea. Por outro lado, a sua importância no cânone seniano é confirmada pelo facto de ter sido incluído na antologia que Jorge de Sena fez de si mesmo em 1972 e a que deu o título de *Trinta Anos de Poesia*.

Composto por dezoito versos longos de extensão irregular, agrupados em seis estrofes – quatro tercetos, um dístico e um quarteto – o poema constrói-

se inicialmente sob o signo da negatividade, através de uma repetição anafórica: “não sou”.

Porque é efectivamente de uma veemente rejeição que aqui se trata. Nos três primeiros tercetos, em que o verbo ser se encontra conjugado fundamentalmente no presente do indicativo, o sujeito afirma-se pela negativa como não sendo daqueles cujos restos mortais podem vir a ser venerados, não podendo servir de estandarte a nenhuma causa, ou de fonte de inspiração “ao jovem solitário”.

Sensivelmente a meio do poema, a partir do quarto terceto, o tempo verbal é alterado, passando a ser usado o futuro do indicativo: “não serei”, “morrerei” e “me lerá”. Projectando-se negativamente num porvir que deseja nulo, o sujeito poético rejeita liminarmente vir a tornar-se “consolação dos tristes, / dos humilhados”, negando qualquer forma de permanência ou de culto póstumo e afirmando em contrapartida a mais absoluta solidão no momento derradeiro: “Não, não serei nada de quanto fica ou serve, / e morrerei, quando morrer, comigo”.

No quarteto final, porém, começa a vislumbrar-se a única saída possível para o radical niilismo que atravessa os catorze versos anteriores. Resta com efeito a escrita, a criação poética, esse tracejado frágil mas contínuo que cruza o tempo e o espaço ligando as gerações. E assim a leitura a ocultas, impelida pela curiosidade maior, permite àquele que contra si mesmo ousa praticá-la a suspeita suprema, sem a qual não pode aceder ao texto na sua plenitude, uma vez que “[...] mesmo a poesia ainda é disfarce da vida.”

“Post-Scriptum”, primeiro o poema, mais tarde o conjunto em que se integra, é assim aquela sequência de ritmos e de versos que vêm depois e se acrescentam ao que já era dado por concluído, embora na verdade não o estivesse. Porque, tal como se lê noutro texto da mesma colectânea, “O fim que não acaba”: “tudo se dissolve num fim que não acaba”.

Diante desse fim que não é um fim, mas sim uma forma de inacabamento, espraia-se a posteridade de Jorge de Sena, no processo infindável que permite

aos seus leitores apoderarem-se de um conhecimento muito raro e precioso – o de que a poesia, e só ela, permite o acesso sem disfarce à vida.

O que é corroborado num dos mais emblemáticos poemas senianos, ““La Cathédrale Engloutie”, de Debussy”, sobre o surgimento da poesia no início da juventude, após a audição do prelúdio do autor de *L’Après-midi d’un faune*: “as fissuras da vida abriram-se-me para sempre, / ainda que o sentido de muitas eu só entendesse mais tarde.”

Não há regresso de uma epifania como esta. E cabe ao leitor comprová-lo, a cada nova leitura de uma obra que não esconde antes revela em “firmes sequências” aquilo que se oculta para além das “fissuras da vida”. Mesmo que o seu alcance mais amplo e profundo vá sendo sucessivamente adiado.

Setúbal, 13-14 de Abril de 2019

* Professora da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde se doutorou com a tese “Para uma poética da metamorfose na ficção de Jorge de Sena”, e onde se dedica ao ensino graduado e pós-graduado da literatura portuguesa moderna e contemporânea e da didáctica da literatura. Investigadora do CLEPUL-Centro de Literaturas e culturas lusófonas e europeias, tem publicações em livros e revistas nacionais e internacionais da sua área de especialidade. Organizou, prefaciou e anotou diversos volumes, entre os quais a antologia bilingue *7 Contos Portugueses* (Bratislava, 2015).

“COMO QUEIRAS, AMOR, COMO TU QUEIRAS”

Isabel Cristina Rodrigues*

Em 2017, Helder Macedo publica o livro de ensaios *Camões e outros contemporâneos*, em cujas páginas escritores como Herberto Helder, D. Dinis ou Eça de Queirós não enjeitam dividir a sua luminosa contemporaneidade com Camões, ao mesmo tempo que mantêm aberta a porta da nossa contemporaneidade com eles. Na verdade, contemporâneos são aqueles autores com os quais vivemos em modo contínuo de diálogo e que nos vivem a nós, seus leitores, nesse tempo sempre fora do tempo onde desenhamos o traço conjunto da nossa interrogação. Camões é, por isso, nosso contemporâneo (tal como Sena se esforçou por demonstrar no seu ensaio literário), do mesmo modo que Sena o é hoje de cada um dos seus leitores.

Este poema de Sena, “Como queiras, amor, como tu queiras” (o último de “Post-Scriptum”, publicado pela primeira vez em *Poesia I*, 1961), expõe à luz crua da leitura a validade de um código genético capaz de atestar a contemporaneidade do seu autor com a lírica camoniana, bem como a dos leitores do século XXI com obra poética de ambos, onde cada um de nós não cessa de poder rever-se e à certeza de se fazer continuamente encontrado com uma verdade tão antiga quanto de anos tem o mundo: a da finitude do amor ou a do entendimento do amor como ficção, insânia ou contradição.

Como qualquer outra realidade (essa lição recebemo-la de Saramago, esse outro contemporâneo nosso de todos os tempos), a experiência do amor é uma realidade permeável ao exercício da ficção e que o humano vive em modo de antítese, quer dizer, de vivência interiorizada de uma contradição que é a própria razão do sentimento e que se manifesta na experiência confluyente de forças aparentemente tão opostas como o impulso de sujeição e o sentido de posse, o pavor do desconcerto e a chama violenta da alegria.

Por essa razão, o amor dos humanos vive desse andamento luminescente do temor e da esperança que tanto a poesia seniana como a de Camões codificaram em registo de oximoro – o “terror tranquilo” de Sena e o “contentamento descontente” do conhecido soneto de Camões.

Deste poema de Jorge de Sena é, assim, possível recolher a defesa intemporal de um *ethos* amoroso de ascendência camoniana, marcado pela consciência de serem finitas todas as coisas onde pomos a nossa alma e o nosso coração. Apesar disso, o Homem não deixa de viver em modo de sujeição integral a essa ideia de absoluto que ocasionalmente associamos à morada corpórea e incorpórea de um tu e que será apenas (talvez) o rosto mais visível de uma fragilidade que não pode salvar-nos. Começar a amar (em Sena como em Camões) é, pois, iniciar *ipso facto* o trajeto da perda, tomar consciência da finitude de um tempo que nunca poderá visar a medida do eterno e que, por isso mesmo, não pode ser vivido senão na desmesura de um gesto programaticamente cego à consciência do próprio fim. Afinal, a única forma de não se ver morrer o que se ama é estar já morto, até porque a morte só existe enquanto estamos vivos, depois de a termos connosco deixamos já de tê-la, como a tudo o mais. Ver morrer o que imaginar não se pode é, por isso, morrer mais violentamente do que fazê-lo por dentro de um corpo (o nosso) que um dia morrerá. Nas palavras certas de Sena, ver morrer o que em nós não pode morrer é “mais duro que morrer”, porque é morrer de uma morte a que se sobrevive.

A Jorge de Sena muito devemos todos e, por via desta nossa dívida, muito desse tudo que igualmente devemos a Camões (como Sena não deixa de assinalar no poema de *Metamorfoses* “Camões dirige-se aos seus contemporâneos”) lhe pertence igualmente a ele. A César o que é de César e a Sena o que é de Sena (com Camões pelo meio).

* Professora do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro. Doutorou-se com a tese *A Palavra Submersa. Silêncio e Produção de Sentido em Vergílio Ferreira*, publicada em 2016 pela IN-CM, à qual foi atribuído o Grande Prémio de Ensaio da APE/2017. Em sua docência e investigação privilegia a

Literatura Portuguesa Contemporânea e a Teoria da Literatura. Tem integrado júris de prémios literários como os da Associação Portuguesa de Escritores, bem como o painel de Estudos Literários encarregado da avaliação de Projetos de Doutoramento e Pós-Doutoramento da FCT-Fundação para a Ciência e Tecnologia.

METAMORFOSES,
SEGUIDAS DE
QUATRO SONETOS A AFRODITE ANADIÓMENA
(1963)

CABECINHA ROMANA DE MILREU

Isabel Pires de Lima*

Tudo é dualidade reversível nesta “metamorfose” de Jorge de Sena, neste vaivém entre temporalidades que a palavra poética tem o poder de aproximar e subverter, resgatando o passado no presente, um e outro diluídos na atemporalidade universal do humano. A palavra em diálogo efrástico com a ruína, que a tradição romântica tanto convocara como possibilitadora da atmosfera elegíaca e meditativa, procede a um movimento de resgate metamorfoseador neste poema, como noutros do livro de onde provém, o qual exatamente se chama *Metamorfoses*.

Datada de “Araraquara, 12/1/1963”, a “metamorfose” a que Sena procede desta cabecinha romana da época flaviana, que ele vira no ano de 1959 quando visitou, com Erico Veríssimo e o poeta algarvio Emiliano Costa, as ruínas de Milreu, em Estói (Algarve), não implica uma fidelidade descritiva ou qualquer correlativo de representação redentora desse delicado objeto arqueológico, hoje à guarda do Museu Nacional de Arqueologia em Lisboa. Isso não invalida, porém, que Sena não proceda à sua incorporação, através da metamorfose interpretativa da palavra poética, naquilo a que James W. Heffernan designou por *Museum of Words*, libertando o remanescente da bela escultura romana para a reflexão metafísica.

Esta cabecinha é “evanescente e aguda”, “doce no seu ar decapitado”, habitada pela “doçura” e pela “frieza”, por uma “certa loucura” e pela “razão tranquila”, não é nem “deusa”, nem “mulher”. A dialética que em tais dualidades se joga ultrapassa-se na humana consciência de que somos a nossa circunstância e as suas contradições, que indelevelmente nos marcam, e somos o resíduo do inevitável apagamento a que o tempo procede. Por isso no vazio dos seus olhos não se vislumbra o “portentoso império”, povos e legiões que se cruzaram e se combateram, não se reconhece tudo o que a

passagem do tempo aniquilou: “colunas, homens, / prados e rios, sombras e colheitas, / e teatros e vindimas”, o escravo que a terá penetrado, o esposo que a terá fecundado. Porém, ao mesmo tempo, ela está ali para ser apropriada pela palavra poética enquanto experiência da totalidade do espírito humano: viveu e morreu como deusa que não era.

O exercício ecfrástico que o poeta leva a cabo tem um poder redentor. Aquela cabecinha romana deixa de ser apenas uma bela escultura, um objeto arqueológico de carácter artístico, para ser a cristalização da condição humana na sua vulnerabilidade e na sua eternidade – morte e ressurreição. Isso justifica os versos finais do poema: “Esta / cabeça evanescente resistiu: / nem deusa nem mulher, apenas ciência / de que nada nos livra de nós mesmos.” E assim o poema de Sena se apresenta como meditação filosófica em torno da condição humana na sua con-fusão com uma transcendência que afinal se mostra imanência.

Dessorada da sua condição histórica a “Cabecinha romana de Milreu” tem uma “virtude sonhadora” idêntica à poesia do seu autor.

* Professora Emérita da Universidade do Porto, Investigadora do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, Vice-Presidente da Fundação de Serralves.

ARTEMIDORO

Maria Isabel Rocheta*

Abrindo o poema, a expressão “A tua múmia” leva a que o título funcione como vocativo e o texto como fala a Artemidoro dirigida. Múmia logo circunstancialmente apresentada: localização presente (Museu Britânico), local e época de origem (cemitério copta), estado de conservação (ressequida pele rasgada, sujas ligaduras), informações prestadas a Artemidoro e indirectamente fornecidas ao leitor. Artemidoro fica ciente e, com ele, o leitor, da paz em que por séculos perdurou a sua múmia em necrópole não profanada, em contraste implícito com o bulício da viagem até Londres, a qual testemunha de impérios ocidentais e do ávido interesse dos europeus pelo oriente, e em contraste explícito com a rapidez com que a lembrança da sua identidade se diluiu, pois não era rei, nem príncipe... Justamente o poema resgata Artemidoro do esquecimento, atribuindo-lhe biografia empática e hipotética, como tal formulada por indagativa modalização: “Talvez”, “é bem possível”, “possível é também”. O retrato na tampa do sarcófago, reproduzido em *Metamorfoses*, mais precisamente o “líquido olhar [que] ficou fitando” constitui o elo entre o poeta e esta múmia alinhada entre tantas outras; olhar atento e digno, que convoca o leitor a cooperar na restituição a Artemidoro da sua humanidade. O poema reconstitui a viagem milenar desse olhar, que, afinal, não esteve só nem esquecido: a arte copta, oriunda de espaço e época sincréticos, que valorizou os grandes e expressivos olhos que fitam o observador, é evocada na menção de ícones bizantinos – Cristo Pantocrator; na referência a Creta, espaço de encontro por excelência – a ilha onde, em Cândia, nasceu El Greco que aí conheceu a arte bizantina; na citação de Veneza, onde El Greco passou, e do possível convívio dele, aí, com Tintoretto; na alusão a Roma, ainda, e, finalmente, na referência ao Apostolado de El Greco e a Toledo. “O Salvador”, quadro que ilumina este

texto seniano, culminando uma travessia de oriente a ocidente ao longo de um milénio, sintetiza o que de sincrético e sagrado revela o rosto de Artemidoro, retratado por pintor anónimo. Ainda na primeira estrofe, de sessenta versos, o poeta interpela Artemidoro, dirigindo-lhe insistente interrogação: “Mas para ti e os teus” (vv. 43, 51 e 55), “– que seria esse olhar tão líquido e profundo que me fita / envidraçado pela morte e pelas crenças todas / e também pela vidraça que, interposta, / nos não separa menos do que os séculos?”. Ao encontro de Artemidoro, o poeta viaja agora em direcção aos primeiros séculos da era cristã, em que, num mundo rico e vário em crenças religiosas, tantos estudiosos procuravam fixar pela escrita, em línguas diversas, as palavras que Cristo proferiu, mas não ditou nem escreveu. Conhecer o outro implica viagem de duplo sentido: restaurar a humanidade de Artemidoro e trazê-lo até nós exige que vamos até ao espaço e ao tempo dele, com genuína vontade de estudar, conhecer e respeitar.

Nos dez versos da segunda estância, o poeta dirige a Artemidoro uma injunção: “escuta!”. E pergunta-lhe, interrogando-se: “Que mais escutarás com esses olhos que ouvem / atentamente os breves estalidos que o eterno, / [...] provoca em nós e em nossas coisas, fissurando / [...] tudo / o que de deuses palpita e ressuscita em nós / e em que talvez, sereno mercador, nem mesmo acreditasses?”. “Esses olhos que ouvem” – sinestesia que ressoa num passo outro de Sena (no “Prefácio da primeira edição” a *Poesia I*): “Quanto aos leitores de versos – [...] – esses lerão, estou certo, os poemas. E lê-los-ão como esperei sempre que eles fossem lidos: não com os olhos, mas com os ouvidos, para que os penetre a música que a esses versos foi negada, com a inteligência, para que os versos se iluminem da compreensão que aguardam, e com o coração, para que esses versos possam palpitar do amor e da devoção à vida que, postos neles por mim, só palpitarão livres e vivos na plenitude alheia. Porque alheios, sobretudo alheios, é que versos são”. A interrogação que encerra o poema, de algum modo o deixando em aberto, sublinha o que

de inacessível há no outro, irreduzível na sua identidade, “máscara” inevitavelmente alheia, ainda que dele nos façamos próximos.

Em longa fala ponderada, serena, cordial, Jorge de Sena (res)suscita Artemidoro e a cultura a que pertenceu, assim iluminando “a comovente historicidade da natureza humana” (segundo o “Post-fácio” de *Metamorfoses*) e celebrando a historicidade da arte – movente refração e travessia do tempo.

10 de Abril de 2019

* Professora aposentada da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Cofundadora em 1975 do CLEPUL, Centro de Investigação da mesma Faculdade, de que foi membro integrado até Março de 2019. Publica* estudos sobre a literatura portuguesa dos séculos XIX e XX e sobre o ensino da literatura.

A NAVE DE ALCOBAÇA

Horácio Costa*

A arquitetura tende a ser melhor absorvida pelo discurso poético em forma de prosa. Seja prosa poética ou narrativa: são os arcobotantes e as ogivas de Notre Dame que emolduram os avatares do Corcunda na pluma de Victor Hugo; assim como as memórias de uma cidade desaparecida no terremoto de 1755, que dão azo às cavilações sobre a Lisboa de Herculano, penosamente reconstruída em sua magistral introdução a *O Monge de Cister*.

Em poesia, a arquitetura parece servir antes a uma concepção da obra – como atestam as maquetes do cosmos na *Divina Comédia* e mesmo na reconstrução de um cenário de paraíso perdido na queda dos anjos em Milton – ou seja: antes uma estrutura mental, quase uma taxologia arquitetural, do que origem de um funcionamento intertextual preciso. Como se os poetas, a sua maioria, estivessem familiarizados com a efrase de longa tradição, o *diktat* horaciano *Ut pictura poesis*, do que explorar as correspondências artísticas entre o espaço arquitetônico e o discurso verbal em poesia.

Não assim Jorge de Sena em *Metamorfozes*. Há décadas escrevi sobre o paradigma das colunas nessa sua obra, a meu ver a mais espicaçante de sua produção poética. Pois: o tempo não diminuiu, para mim, a excepcionalidade de sua, antes do que leitura, visão do interior de Alcobaça como uma espécie de construção da somatória ossos + tendões do corpo humano.

!

O Românico, sabemos-lo bem, antecede o Gótico em muita coisa, inclusive na (muito) menor importância, tanto estrutural quanto plástica, dos vazios das fachadas. O Gótico se estrutura, literalmente, em função da luz que entra pelo rendilhado das rosáceas e dos vitrais; o Românico, fá-lo em

função da elevação etérea dos espaços, de sua crescente espiritualização teatral. Nesse sentido, as colunas ocupam um lugar predominante na retórica do espaço românico.

Sem dúvida, essas noções consabidas do trânsito entre ambos os movimentos mais importantes na arquitetura medieval estavam no foco do discurso poético de Jorge de Sena ao focalizar a nave de Alcobaça, a filha de Cluny mais imponente do românico português, a casa-mãe do monacato luso.

Mas ele dá um passo adiante ao transformar a nave em um conato do corpo humano, não em situação de dissecação anatômica, o que seria previsível no *parti-pris* do poema, mas como experiência mística de elevação física e espiritual a partir da pura contemplação arquitetônica.

Osasco, 1º II 2019

* Poeta traduzido em várias línguas e tradutor de poetas modernos. Graduado em Arquitetura e Urbanismo, pela USP, mestrados em Artes (New York University e Yale University), mestrado em Filosofia (Yale University), e doutorado em Filosofia (Yale University). Professor do Depto. de Letras Clássicas e Vernáculas/ FFLCH – USP, dedica-se sobretudo à Literatura Portuguesa, e a estudos comparativos Portugal, Brasil e América Hispânica. Lecionou em vários países e integra centros internacionais de pesquisa, dentre os quais o CHAM da Universidade Nova de Lisboa (projeto “Cultura, história e pensamento ibéricos e ibero-americanos”) e o “Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa”, da Universidade do Porto (projeto “Intersexualidades”).

RETRATO DE UM DESCONHECIDO OU O HÁBITO DA OBSCURIDADE

José Augusto Cardoso Bernardes*

1. Um leitor apressado pode pensar que os dois versos iniciais bastam para aceder ao significado do poema. E, de facto, neles se refere um conjunto de ideias centrais. Sugere-se, em primeiro lugar, que o pintor quinhentista não reproduziu a realidade mas criou-a partir de uma base que entretanto se perdeu.

Ao olhar do retratado sobrepôs-se o retrato. Nele e apenas nele pode agora deter-se a atenção do observador. Diz-se ainda que esse olhar foi objeto de *pensamento* por parte do artista. O verbo “pensar” pode surpreender o leitor. O poeta poderia ter recorrido a verbos mais previsíveis como *imaginar* ou mesmo *desenhar*. Mas a opção assenta num desígnio forte. Através dela, o autor transpõe para a pintura o cerne da escrita literária tal como ele próprio a entende e pratica: a arte é *pensamento* e inteligência mais do que *criação miraculosa*.

Apesar da sua importância, os dois versos iniciais não esgotam o sentido do poema. Depois de se ter indicado a distância entre o referente e o resultado da criação, evoca-se um outro tipo de afastamento: aquele que se vai estabelecendo entre o produto artístico e o próprio criador. De facto, quando mais tarde revisita o quadro, o Mestre/Pintor não se identifica com a *criatura pensada*. Trata-se de uma distância de superação, desde logo: “... achou pintura má / no que fizera.”

O sentimento que mais avulta, porém, é o de estranheza. O criador não se reconhece no que fez e não reconhece o que fez como sendo seu. O vínculo que poderia estabelecer-se com o retratado foi-se desvanecendo na consciência do criador. E esse desvanecimento gera consequências na percepção da obra.

Aquilo que parece ser uma tese do poeta é porém apresentada como se o não fosse. A ideia de indeterminação é sugerida por um único verso intercalado no conjunto das estrofes: “Mas tudo conjectura apenas.”

Depois de ter introduzido a ideia da autonomia da arte em relação ao referente e em relação ao criador direto, o poeta sugere ainda que as coordenadas de identidade não determinam a valia do objeto artístico nem condicionam o efeito que ele pode ter em quem o aprecia.

Deste modo, as perguntas que coloca a seguir como que suspendem a ponderação abstrata que vinha sendo feita e instituem uma nota de cumplicidade com a maioria dos observadores, normalmente interessados em apurar a verdadeira identidade do jovem cavaleiro: “Quem era? Qual o nome?” A resposta é enfática: “Não sabemos nada, inteiramente nada”. Tudo o que existe é o retrato e já não o retratado. Interessa apenas o que nos interpela: os olhos da figura.

2. Na terceira e última estrofe, o poeta reconhece o valor da pintura em que se deteve. Escolhe, desta vez, um adjetivo em início de verso: “*Magnífica* pintura.”

A qualificação pode ser lida como estereótipo; mas em caso algum deve ser considerada como *irónica*. Reflete o valor intrínseco da obra, em primeiro lugar; e remete para a sua capacidade de interpelação, que se prolonga através dos séculos.

O remate é ainda indagativo mas o foco da pergunta é agora colocado num plano mais profundo. A dúvida, desdobra-se em dois planos. Não interessa apenas aclarar a identidade do jovem – “Quem era?”

Importa também inquirir sobre a autoconsciência do jovem cavaleiro que viveu no século XVI e serviu de modelo a um Mestre Pintor: “Será que ele o sabia?”

Esta última pergunta prepara a questão final relacionada com o tipo de conhecimento em que assenta o ato criador: “...Ou que o pintor o soube / naquele momento de olhos em que o mundo coube?”

3. A fórmula que encerra o texto representa o retomar da reflexão que o poeta vinha desenvolvendo sobre a natureza do ato criador. Era essa a questão que lhe interessava: com ela inicia o poema e a ela regressa para o concluir.

Assim se consuma a coincidência entre o Mestre/Pintor que pensou o quadro e o escritor que pensou o poema.

No posfácio de *Metamorfoses*, Jorge de Sena evocará a circunstância de o poema ter de algum modo nascido da anterior aproximação a Artemidoro, o grego do Egito, com rosto pintado na tampa da sua múmia, resgatada a um cemitério copta, para ficar em exposição no Museu Britânico, “entre as fileiras tristes do segundo andar”. Num caso como no outro, atraiu-o a força e a independência do olhar “... vindo através dos séculos, a fixar-se em mim”.

O mistério reclama atenção humilde e paciente. Sabe-se, contudo, que, nenhum esforço de decifração é bastante. Parece ser essa a proclamação maior de Sena: quem se aproxima da arte tem de habituar-se à obscuridade.

* Professor da Universidade de Coimbra. Tem-se dedicado ao ensino e à investigação de autores canónicos da Literatura Portuguesa, com destaque para Gil Vicente e Camões. Diretor da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (2011-2019).

“ELEONORA DI TOLEDO, GRANDUCHESSA DI TOSCANA” DE BRONZINO

Vanda Anastácio*

No posfácio que incluiu no livro *Metamorfoses* (1963), onde este poema figura, Jorge de Sena refere-se aos textos aí reunidos como uma série, que corresponderia à “expressão específica de um novo espírito” na sua maneira de escrever. Este último ter-se-ia manifestado inicialmente “a uma escala miniatural” no conjunto de três poemas sobre obras de arte, com o título *Primitivos*, publicado na colectânea *Pedra Filosofal* (1950). Em *Metamorfoses*, Sena retomava a ideia de compor poemas “sobre objectos pictóricos, escultóricos, ou afins” nos quais materializava, segundo dizia, “o desejo definido, ainda que impreciso, de meditar poeticamente no sentido, *para mim*, de determinados objectos estéticos.” Atente-se na expressão sublinhada, já que esses textos constituem o registo de uma experiência pessoal assente em interpretações e estados emocionais que reflectem o mundo interior do sujeito da escrita. As *Metamorfoses* mencionadas no título da obra podem, pois, ser entendidas como o resultado da transfiguração de experiências subjectivas associadas aos objectos, por meio da palavra poética.

Vale a pena ter presentes estas considerações de Jorge de Sena quando nos debruçamos sobre o texto composto a partir do retrato de Eleanora di Toledo atribuído a Bronzino, que se preserva na Wallace Collection. Nem no texto, nem na nota que redigiu acerca da obra, Sena faz qualquer alusão ao facto de se tratar de um retrato póstumo, encomendado por Cosme I, marido da princesa, e construído a partir de pelo menos três pinturas anteriores.

A inscrição que figura no quadro – FALLAX.GRATIA.ET.VANA.EST.PVLCHRITUDO (a graça é enganosa e a beleza é vã) –, retirada do livro dos Provérbios (31:30) e relativa à mulher virtuosa

(cuja conclusão, no versículo seguinte é: “mas a mulher que teme ao Senhor será louvada”) lembra ao espectador o desaparecimento da Arquiduquesa, e o facto de nenhum ser humano (nem os príncipes, nem as mulheres formosas e virtuosas) ser imune à devastação da morte.

O que o poema apresenta não é uma análise, ou uma explicação do retrato, mas uma divagação que se desenvolve a partir de associações estabelecidas entre o assunto do quadro e o mundo mental, cultural e emocional do sujeito da escrita. Jorge de Sena escreveu que “este poema é uma glosa imaginosa e irónica da Época Maneirista” e, de facto, o texto parece deixar para segundo plano a figura retratada (“A grã-duquesa – se o foi, não foi, de quem é filha, / de quem foi mãe, ante um retrato assim / tão pouco importa!” – vv. 34-36) e focar-se num conjunto de atributos simbólicos que o poeta identifica nela, à luz do que conhece sobre o contexto civilizacional em que esta viveu. A Arquiduquesa é descrita a partir das qualidades indefiníveis que o lugar que ocupou na hierarquia social e política do seu tempo lhe conferiu (“Pomposa e digna, oficialmente séria” – v. 1) e é esse mesmo lugar que preside à leitura dos seus traços físicos: “Na boca firme, como no olhar duro, / ou no cabelo ferozmente preso [...] ou nos bordados do vestido em que nem seios / se alteiam muito, há uma virtude fria, / uma ciência de não-pecar na confissão e na alcova / uma reserva de distante encanto” (vv. 10-16).

Atento à dimensão histórica da personagem, Sena sublinha o entramado de interesses dinásticos e económicos que confluíram na sua linhagem (“é geometria ideal de príncipes banqueiros / sobrinhos, primos, tios de toda a Europa / de reis, senhores de terras e armadores,” (vv. 2-4) e demora-se na evocação do ambiente cultural da época. A arte e a ciência do Renascimento são mencionadas no texto em alusões à divina proporção, às indagações sobre a forma da terra, à astrologia, às descobertas marítimas, à teoria heliocêntrica. De modo semelhante são recordadas características determinantes das sociedades europeias do tempo, como a vida de corte, as guerras de religião e

os conflitos teológicos, em expressões como “Palácios, festas, complicadas odes, / a procissões e cadafalsos” (v. 24), às “teses tridentinas” (v. 29) e aos “príncipes cristãos que se devoram sob / a paternal vigilância de uma Roma etérea” (v. 31-33).

Apesar do que o título do poema possa sugerir, Eleanora de Toledo não é, neste poema, mais do que uma peça entre outras, a que o poeta pode recorrer para, num esforço de imaginação, se projectar no devir histórico e construir uma representação do passado que o torne emocionalmente próximo. Esse exercício, que a poesia possibilita, é apresentado, pelo autor, como uma forma de conhecimento. Nas suas palavras: “se não fora a poesia olhando a História, nenhuma vida em verdade conheceríamos, nem a nossa própria.”

* Professora Associada da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde é membro integrado do Centro de Estudos Clássicos. Responsável pelo Gabinete Cultural da Fundação das Casas de Fronteira e Alorna. Colabora regularmente com Centros de Investigação em Portugal e no Brasil. Realizou edições críticas de autores portugueses dos séculos XVI a XVIII. Nos últimos anos tem trabalhado sobre escritoras portuguesas anteriores a 1900. Entre as suas publicações contam-se *Visões de Glória (Uma introdução à Poesia de Pêro de Andrade Caminha)*, 2 vols.; as *Obras de Francisco Joaquim Bingre*, 6 vols; o *Teatro Completo de Camões*; a colectânea de ensaios *A Marquesa de Alorna (1750-1839) Estudos*. Em 2013 organizou *Uma Antologia Improvável? A escrita das mulheres (1495-1830) e*, em 2015, uma antologia das *Obras Poéticas da Marquesa de Alorna (IN-CM)*.

“O BALOUÇO” DE FRAGONARD

Teresa Cristina Cerdeira*

Atravesso belas salas aristocráticas, de paredes recobertas de veludo colorido. Estou na Wallace Collection. E tenho nas mãos – imprudente que sou – um poema de Jorge de Sena que me fará perceber, na concretude palpável da linguagem, o poder da metamorfose.

A pintura é sempre um recorte, uma parada no tempo, e o movimento que lá houver, evocado por panejamentos barrocos, cenas de batalha ou ondas tempestuosas do mar, fica como que suspenso, como que arrebatado da transitoriedade, na aporia de uma temporalidade que não se escoia, definitivamente inscrita no espaço da tela e delimitada pelo enquadramento que imobiliza o momento único, feliz, que o pintor elegeu para fingir a eternidade.

Caminho por salas verdes, vermelhas ou de um profundo azul-marinho, até atingir uma espécie de entrelugar, quase um vestíbulo, em que a tradição das salas retangulares dos museus – aqui mais casa de habitação apalaçada do que espaço de monumentalidade – cede lugar às paredes curvas de um espaço oval, igualmente aveludado como um útero de acolhimento.

Caminhara até ali com destino certo, mirando vagamente as maravilhas que se me ofereciam, os Watteau, os Boucher, os Fragonard, mas obstinadamente buscando o referente de uma história narrada e descrita por um grande poeta, para o deleite do seu leitor. Ia confrontar *O Balouço* de Fragonard e *O Balouço* de Jorge de Sena. Queria perceber que modo especial de *ekphrasis* ali se opera, capaz de dar à cena do *divertissement* amoroso, que a pintura congelara estrategicamente na tela, a certeza de que ela era tão somente um dos muitos fotogramas de um filme que a poesia pusera a girar novamente na sua máquina de maravilhas.

Queria fazer o caminho inverso do poeta, que partira da memória da contemplação de um quadro de cena bucólica, à moda galante do rococó, para construir um poema de amor, triangulado como deve ser, para o exercício da excitação erótica: uma jovem dama e dois acompanhantes masculinos, aparentemente postos lá a seu serviço; uma natureza pletórica, luxuriante, com o “arvoredado que tremula”, “na luz difusa como névoa ardente” de um jardim que a magia da hipálage “emprenha de volúpia”; enfim, uma iluminação que privilegia os atores ou a sombra que os encobre, no jogo semantizado do claro-oscuro pictural. Ela sobressaindo no centro a balouçar, sapatinho a saltar, saias adejando pelo deslocar do vento, roupas que “constrangem o sexo e os seios que avolumam presos, e adivinhados na malícia tensa”.

Quanto aos dois atores masculinos, o que aparece em espaço privilegiado, embaixo, na lateral esquerda, é todo encantamento e, na diagonal que elege para deleite próprio, constrói plasticamente uma linha que cruza o espaço cenográfico, a mão estirada como a dar continuidade às cordas do balouço, olhos nos olhos da dama, reiterando o comprometimento amoroso numa segunda diagonal paralela à anterior; o outro, ao fundo, acreditando ingenuamente deter as cordas de segurança, é quem lança a jovem para frente, em direção ao privilegiado observador que “indiscreto se reclina no gozo de escondido se mostrar”, e que não é de modo algum o expectador do quadro, visitante do museu, a quem perversamente é roubada a visibilidade mais óbvia das pernas desnudadas.

Tudo isso estava lá e, no entanto, não fosse aquele poema na página aberta do livro de Jorge de Sena, não fosse o movimento que eu fizera ao avesso do que lhe dera origem, talvez eu tivesse atravessado, com um olhar menos agudo ou mais ingênuo, esse mundo do galanteio bucólico dos *acazos felizes de um balouço*. Mas a tela feita poema me conduz além, me ex-cita, e lança para fora a volúpia, ao acrescentar à descrição uma narrativa de triangulação amorosa, ao atribuir aos personagens um papel, o de amante e o de marido,

criando uma teatralidade operística para regozijo do primeiro, no gesto “com que obsceno se deleita olhando apenas”, e para o assentimento do segundo naquela “graça tão córnea de um feliz marido”, que assume estar na sombra do quadro e do amor.

O terceiro observador, não menos privilegiado que o amigo enternecido no leito da folhagem, não é um pérfido sátiro. É uma estátua de anjo alado, posto também à frente do espetáculo da roupagem entreaberta, pernas fletidas como se para receber o sapatinho que voa, num gesto de segredo que melhor cala a evidente cumplicidade com a cena.

A experiência da metamorfose estava completa. O espaço tinha virado tempo, o fotograma, um filme, e a tela do século XVIII um poema para o século XX. E eu podia deixar para trás a Wallace Collection. Como se do mundo nada importasse mais.

* Professora titular de Literatura Portuguesa da Universidade Federal do Rio de Janeiro e pesquisadora 1A do CNPq. Foi Regente da Cátedra Jorge de Sena de 2005 a 2011. Foi editora da Revista *Metamorfoses* de 2005 a 2013. É autora de: *José Saramago: entre a história e a ficção, uma saga de portugueses* (Lisboa, Dom Quixote, 1989 e Belo Horizonte, Moinhos, 2018); *o Averso do bordado* (Lisboa, Caminho, 2000); *A Tela da Dama* (Lisboa, Presença, 2013); *A Mão que escreve* (Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2014).

“OFÉLIA”, DE FERNANDO AZEVEDO

Mônica Genelhu Fagundes*

Os poetas portugueses, que sabem o mar e seus naufrágios, e conhecem as águas que são caminho e perdição, utopia de futuro e memória de tempos já passados – mas fonte sempre de novos ou renovados cantos – ouviram bem e ouviram muito o apelo inspirador de Ofélia, “musa afogada”, como a chamou Nuno Júdice, que desce, continua sempre a descer, um rio antigo, a querer navegar por outras costas, levando um ramo florido, carregado de pétalas e de sílabas. Personagem de Shakespeare – amada desprezada de Hamlet, enlouquecida e lançada à corrente, a diluir-se nas águas, a disseminar-se nelas para muito além da Inglaterra Elisabetana e daquele Reino da Dinamarca onde havia algo de podre – ela vai transitar pela poesia portuguesa, num percurso que vai do fim-de-século aos modernismos, para chegar às *Metamorfoses* de Jorge de Sena, onde parecem consumir-se, poética e conceitualmente, os sentidos de deriva e suspensão, apagamento e sublimação sugeridos pela figura trágica.

Faz sentido que uma imagem sua componha o museu imaginário que Sena concretiza em livro, celebrando a história humana pela via da arte. Do texto do *Hamlet* às suas muitas interpretações teatrais, representações plásticas e releituras literárias, Ofélia tem sido casta, decaída, frágil, louca, transgressora, santa, sereia, ninfa e borboleta. Imersa na corrente da cultura, ela ensina sobre o seu curso, seus discursos e seus modos de passagem. É a personagem feminina mais representada no teatro e na pintura da Inglaterra Vitoriana. Cada nova performance, cada novo retrato a redescobre e a redefine, revelando mais uma das contraditórias facetas dessa figura prismática, que desafia dicotomias, não cabe em perfis pré-concebidos e desmente toda identidade fixa, todo estereótipo. Uma metamorfose encarnada, infundida de historicidade.

A estética surrealista da pintura de Fernando Azevedo captura bem o caráter fluido de Ofélia. Deixando ao fundo o Castelo de Elsinore, com seu peso de pedra, sua figura se eleva na praia, altaneira. Estranhíssima flor de exótica aparência, nova Afrodite Anadiômena brotando das águas, ou chama acesa sustentando um ramo de fogo, unindo os espaços do baixo e do alto, e os quatro elementos: água, terra, fogo e ar. Constituída deles todos, borboleta na sua metamórfica natureza. Assim a percebe Jorge de Sena, num poema que pensa o quadro como cenário teatral (e de fato Fernando Azevedo era também cenógrafo) onde se vão encenar muitas metamorfoses: a da tela, lida em versos; a do texto de *Hamlet*, citado e alterado no corpo do poema; as de Ofélia: de Shakespeare a Sena; de donzela “casta como o gelo, pura como a neve” a mulher, num corpo incandescente, sexualizado e finalmente possuído. “Uma ansiedade colorida” em “penetrada pose virginal”, resume o poeta observador.

Este, afinal, o drama em cena: o desvirginar de Ofélia, que repercute no espaço todo do poema-cenário, também corpo erotizado, mobilizado por essa cerimônia iniciática. Em seus versos, elementos de natureza diversa se cruzam e se convertem uns nos outros: cores quentes e frias contrastam e se combinam em dissonante harmonia, o sólido castelo de pedra tremula nas águas, suave, maleável; muralhas se arrepiam ao vento; os rochedos escoam como mantos que se despem; a praia esbranquiçada, coberta de nuvens brancas, se faz sangüínea. Sena leu *Hamlet*, mas leu também a cantiga de D. Dinis: a sua Ofélia é de novo aquela rapariga que “vai lavar camisas – vai-las lavar alva”, mas “o vento lhas desvia”. Suas pernas de donzela, entre as quais um ousado Hamlet se quis deitar um dia, cedem e se abrem a um sopro, ou ao contato do “sexo túrgido” que vai penetrar outros lábios e uma cabeleira mais escura e mais crespa do que aquela que Ofélia tradicionalmente carrega como índice do seu destino fatal: “os longos, longos, os cabelos soltos” que Bachelard diz guardarem o devaneio das águas. De outra morte se trata aqui, nesta relida diluição em águas mansas: não a bela e mais emblemática morte,

mas pequena morte orgásmica que o poema consuma no nome exclamado da musa: “Ofélia!”

Concluída sua metamorfose, ela se vai, senhora de si mesma, desprendendo-se de Hamlet, enviado ao repouso cercado por um coro de anjos. “Enquanto uns têm de vigiar, os outros têm de dormir”, anuncia, e já se sabe então a quem caberá nesse drama o compromisso seniano do testemunho. Ofélia é metamorfose ela mesma: borboleta. Dilui-se, mas deixa sua marca sanguínea, humana. Carrega em si um rastro e uma potência de imagens e textos, uma história transfigurada que a poesia olha, lê e dá a conhecer.

* Professora de Literatura Portuguesa na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Seu interesse de pesquisa se concentra nos diálogos entre literatura e artes plásticas no cenário português do século XX.

DANÇARINO DE BRUNEI

Manuel Gusmão*

O poema é construído por 7 frases escandidas por 27 versos, um múltiplo de 3.

A primeira frase prolonga-se por 9 versos, de novo múltiplo de 3, e é a descrição da dança fotografada de um dançarino oriental.

A segunda prolonga-se pelas duas sílabas finais do verso 9 e pelos versos 10 e 11 e descreve a posição relativa dos pés e das pernas do dançarino.

A terceira, por 3 versos, contém uma descrição sumária do rosto, dos olhos e do cabelo e da luz que o recorta, vinda da direita.

A quarta, formada também por 3 versos, suspende o movimento descendente da descrição do corpo do dançarino e ergue, a partir do torso que da cinta se levanta, a cabeça delicada.

A quinta, por verso e meio, identifica geográfica e historicamente o bailarino.

A sexta, volta a aproximar-se dos 3 versos; tem dois versos e meio e atribui a elegância da dança a um saber da vida que representa um trabalho que atinge a perfeição humana.

A sétima frase tem 6 versos, e fecha pois, com um novo múltiplo de 3.

Da descrição da dança passa-se, subitamente, a uma outra maneira de jogar com o espaço, agora clivado entre ocidente e oriente, separando *deuses feitos homens* de *humanos deuses* e introduzindo a temática da morte.

O poema descreve um dançarino que dança e é captado pela fotografia.

Esse contraste entre a imagem quieta, própria da fotografia, e o movimento da dança, dá origem a sucessivos contrastes entre os qualificativos que descrevem a dança.

Em fortes linhas de contorno suave / e em passos que se pousam prolongando / o gesto da nudez quase completa / (ou sim, completa, pois que um breve pano /

[...] *nada cobre ou veste*) / de um corpo que se ondula *duro e frágil* / [...] a *força requebrada*, / a mesma *dança* nesta imagem *quieta* / é suspendida num momento. Os pés / assentam, *um, nos dedos só*, e o *outro* / *cruzado à frente* a perna torce um pouco.

A terceira frase interrompe o movimento descendente até à cinta e sobe subitamente para a cabeça.

A quarta frase volta a subir: *E ao torso que da cinta se levanta / um colar marca as linhas do pescoço / em que a cabeça se ergue delicada.*

A identificação é o produto de uma declaração: É de Bornéu e um povo primitivo / esta figura.

A partir daqui a descrição torna-se mais nitidamente interpretativa: *Uma elegância tal / são séculos de humana perfeição / que gente gera num saber da vida.*

O poema terminará com uma frase que se expande numa interrogação: *Quando será que de ocidente a morte / virá matar-nos, antes que matemos / com deuses feitos homens os humanos deuses / que já tão poucos sobrevivem límpidos / como este corpo se dançando em si*

E termina com uma nova micro-descrição do dançarino – (e as mãos *paradas segurando os ares*)? – que nos traz de regresso ao contraste entre o movimento da dança e a imobilidade da fotografia.

A fotografia imobiliza o dançarino da mesma forma que obriga o nosso olhar, entretanto contínuo contraste, a manter a inquietação que a dança provoca. E admiravelmente, Jorge de Sena, no movimento final do poema, na sétima frase, enuncia-se num nós que se distribui por duas funções sintáticas opostas: a do complemento de objecto directo pela qual o poeta se coloca do lado dos *humanos deuses*, e a do sujeito que não perde a noção da responsabilidade que o torna um deus feito homem que assassina os humanos deuses.

Quando será que de ocidente a morte virá matar-**nos** – e não perde a responsabilidade de quem mata – antes que matemos.

Esta mudança de campo é a diferença que separa os *deuses feitos homens* dos *humanos deuses*. Diferença que marca a arrogância dos ocidentais que, poderosos, se fingem homens para matarem aqueles deuses que se mantêm humanos, límpidos corpos que se dançam em si.

As sete frases e os 27 versos servem para construir o carácter acentuadamente rítmico do poema. Os versos são predominantemente decassílabos; as exceções são endecassílabos e dois dodecassílabos. A solenidade rítmica é acentuada pelas frequentes perturbações da ordem normalizada das frases.

“*Dançarino de Brunei*” integra o livro *Metamorfoses* (1963), onde vem publicado na ponta final. O movimento da inscrição desse dançarino opera um devir político de uma poesia que nesse livro encontramos, uma poesia que canta a historicidade da arte, no caso específico das artes plásticas, enquanto forma de construção antropológica aberta.

* Poeta, ensaísta e tradutor. Professor da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde integra o Centro de Estudos Comparados, o Centro de Estudos de Teatro e o Grupo Universitário de Estudos de Literatura Francesa. Dentre os vários prêmios recebidos, em 2005 conquistou o Prémio Vergílio Ferreira, pelo conjunto da sua obra literária e em 2011 recebeu o Grande Prémio de Ensaio Eduardo Prado Coelho. Foi ainda deputado à Assembleia da República (1975-6) e em Fevereiro de 2019 recebeu a Medalha de Mérito Cultural, do Ministério da Cultura.

A MORTE, O ESPAÇO, A ETERNIDADE

António Carlos Cortez*

Metamorfoses é, nas palavras de Sena em posfácio ao livro de 1963, uma “meditação moral” do discurso poético “num sentido escatológico de inquirição aflita sobre as origens e os fins últimos do Homem.” Assim, “A Morte, o Espaço, a Eternidade”, se deve a sua composição à morte da mãe de José Blanc de Portugal, o “ente querido” que consta da dedicatória, igualmente deve muita da sua inspirada linguagem às circunstâncias históricas que determinam a sua atmosfera.

Contemporâneo do lançamento do primeiro satélite artificial, o Sputnik 1, ainda que na primeira edição a imagem que se reproduz seja a da cápsula Vostok 2, este poema não deve ser lido, como será o caso de outros, como *ekphrasis*. A imagem escolhida na edição final ilustra, antes de mais, um problema essencial e angustiante, expresso nestes termos: “Não foi para morrer que nós nascemos, / não foi só para a morte que dos tempos / chega até nós esse murmúrio cavo, / inconsolado, uivante, estertorado, / desde que anfíbios viemos a uma praia / e quadrumanos nos erguemos. Não.” Estes versos são, desde logo pela força do incipit, um modo de afirmar que a humanidade, depois de ser vida na Terra, há-de ser ainda vida no Espaço. Produtor de cultura, o Homem pela cultura libertar-se-á das malhas da sua frágil condição. Lembre-se que o lançamento do Vostok 1 ocorre onze dias depois de o poeta escrever esta sua meditação e que Yuri Gagarin cumpre o profetizado por Giordano Bruno e Einstein, legitimando, pois, a força enunciativa de outros versos: “Não foi para morrermos que falámos, / que descobrimos a ternura e o fogo, / e a pintura, a escrita, a doce música. / Não foi para morrer que nós sonhámos / ser imortais, ter alma, reviver”.

De facto, é também como possibilidade de uma nova vida que se pensa a corrida ao espaço na passagem dos anos de 1950 para os anos de 1960. Sena

partilha a convicção de que a imortalidade humana é pre-determinada pela ânsia de procurar mundos outros (“podem os mundos acabar, que a Vida, / voando nos espaços, outros mundos, / há-de encontrar em que se continue.”), num desejo de suspender o império da Morte, esse limite anti-natural ao sonho de o Homem ser um deus. Mas o poema vive da contradição óbvia: a de saber-se que a morte, apesar de ser inerente à nossa condição, é a última fronteira a ultrapassar para o Homem garantir, na sucessão de gerações vindouras, a eternidade da espécie. A partir deste paradoxo o Espaço é o limite que urge decifrar. O Homem pode vencer a transcendência conquistado o Cosmos, e uma vez vencido o céu ignoto, será vencida a morte. Com ecos de certo Antero, em “A Morte, o Espaço, a Eternidade” dir-se-á que, no fim da trágica luta pela auto-superação, o Homem será os deuses que nos faltam e nos falham e Deus a criatura que se “encontrará nos nossos braços / quando chegarmos mais além de que ele”.

Daí a imagem de “um Sputnik”, símbolo do artifício humano, afinal uma construção cultural absolutamente oposta à natureza, artefacto humano que, rasgando a escuridão desconhecida, cumpre a própria definição humana: “[...] somos nós o que nega a natureza. [...]”. Se “Para emergir nascemos”, aqui fica selada a visão existencial do poeta, reforçada pelos factos da História: desde 1958 que a entrada na Era Espacial tinha acirrado a luta entre EUA e URSS e até 1969 o Homem pisaria a Lua, cumprindo as proféticas palavras de John Kennedy. Datado de 1 de Abril de 1961 (um Sábado de Aleluia), o texto reenvia para o “Dia das Mentiras”, mas reenvia também para a ressurreição de Cristo. Ironia e especulação metafísica, neste texto-rizoma convivem quer a crença de uma vitória humana sobre a morte (“Não há limites para a Vida”), quer a perplexidade perante o Sputnik ser a improvável (e quase mentira) vitória do Homem sobre o Transcendente. Complementando o lançamento do satélite Tiros 1, um ano antes, e provando, treze anos depois da Teoria do Big Bang, a superação do intelecto humano, o Sputnik era a Humanidade resgatada.

Outros poemas (“O Fim que não acaba”, datado de 28/8/1956, ou ainda “Close Reading”, de ’62), Giordano Bruno (*De La Causa, Principio e Uno*, lido na juventude) e Nicolau de Cusa (a alma não deve temer a morte, pois tudo é metamorfose) justificam a exaltação final: “A Vida Humana, sim, a respirada, / suada, segregada, circulada, / a que é excremento e sangue / [...] / Não há limites para ela. [...]”.

* Professor, poeta e crítico literário. Publicou quinze livros de poesia desde 1999. Em 2016 reuniu a sua poesia no volume *A DOR CONCRETA*, com que recebeu o Prémio Teixeira de Pascoaes/ Associação Portuguesa de Escritores (2018). Publicou no Brasil, uma primeira antologia, *O TEMPO EXACTO* (Ed. Jaguatirica) e *CORVOS COBRAS CHACAIS*, finalista do Prémio Oceanos. Em 2019, publicou *VOLTAR A LER – Poesia, educação e outros ensaios*. Na chancela Dom Quixote publicou *ANIMAIS FERIDOS* (2016) e *JAGUAR* (2019). Traduzido no México com a antologia *EL MILAGRO VIVE* (Ed. Biblioteca ISSSTE, 2018). Em 2019 saem reuniões em França e em Moçambique. No prelo, a sair no Rio de Janeiro, *A POÉTICA CO(M)DICÇÃO – 15 POETAS BRASILEIROS* (ed. Gato Bravo).

QUATRO SONETOS A AFRODITE ANADIÓMENA

Paulo Franchetti*

Durante o segundo ano do curso de Letras, almocei quase todos os dias na casa de Jorge de Sena, em Araraquara. Um casarão, que a dona da pensão gostava de dizer que tinha pertencido ao professor, e que ele tinha muitas crianças. Foi também quando conheci Sena nas aulas de Jorge Cury, que levava muito a sério as contas todas feitas com os números de versos e estrofes de *Os Lusíadas* e que me mostrou cartas de Santa Bárbara: finas folhas de papel perfuradas pelo entusiasmo ou pela fúria, nas quais, em trechos, a pancada dos dedos ia abrindo os olhos das letras oqepbadg. Só alguns anos depois conheci o poeta e o homem em figura mais inteira, em prosa e verso, e ainda em visita à casa derradeira, onde estive à sua mesa de trabalho.

Houve, porém, um momento especial, na história da minha relação com a emblemática figura da minha formação: Sena irrompeu inesperadamente das páginas da revista *Invenção*, onde não o esperava.

Li sofregamente: quatro sonetos enigmáticos, ininteligíveis, acompanhados de uma nota. Pelo inesperado reencontro, mas também porque os sonetos destoavam do enquadramento racionalista, da matemática, geometria, estocástica e outros nomes do tipo que tinham definido até então o que eu reconhecia e buscava como poesia concreta, de vanguarda.

Está claro que não entendi o que não era para ser entendido de forma ordinária. Mas os sonetos impressionaram-me de modo muito mais efetivo do que poderia esperar, mergulhado nas leituras e teorias racionalistas do poema, que muitas vezes fazem deste a aplicação ou campo de provas das primeiras.

Lembro-me de que então me lembrei de um episódio que sempre me advertiu para os cuidados com o não dito, com o que está fora da sintaxe, das imagens e figuras, quando anos depois me dediquei ao estudo da música de

Caetano ou da poesia de Pessanha: um amigo dava aulas de inglês em Matão, minha cidade natal; numa canção da moda o cantor esgoelava um interminável e dilacerado “*I can’t live*”; uma menina perguntou-lhe o que queria dizer e o título da canção, que era “*without you*”; ele, sem mais, respondeu. E a menina, muito desapontada, como quem perdesse algo importante, apenas murmurou: “só isso?...”. E tive medo de que houvesse uma forma de decifrar a charada.

Mas mesmo assim esmiucei os sonetos, revirei-os sob as lentes usuais da análise, medi-os com o instrumental da época, e exultei por não encontrar forma de reduzi-los a um “conteúdo”, a declarações, expressões de sentimento ou estados de espírito, ou módulos narrativos – essas tábuas de salvação que socorrem os naufragos da poesia e da música. Resistentes, risonhos dos meus esforços, brilharam ao longo daquela tarde, e ainda hoje permanecem inteiros e refratários, envolventes, sedutores e efetivamente agindo sobre mim, com a sua poderosa melodia, no desenho visual e na estrutura métrica do soneto – justamente a forma em que o reflexivo é pressuposto e costuma brilhar. E que ali era, de alguma forma, cumprida e derrotada.

Por isso, quando tive de escolher algo de Sena para celebrar a sua memória, eles logo se apresentaram. É verdade que nunca procurei ensaios sobre eles, nem me dediquei a refletir com mais demora. Protegi-os como se protegesse um afeto delicado, da análise e do comércio quotidiano.

A última vez que pensei sobre eles foi quando li em Eliot que “podemos ficar profundamente emocionados ao escutarmos a leitura de um poema numa língua da qual não entendemos uma palavra”. Na sequência, havia isto: “mas, se nos disserem então que o poema é uma algaravia e não tem significado, devemos pensar que fomos iludidos – aquilo não era um poema, era meramente a imitação de música instrumental”. E então, por via transversa, creio que os “compreendi” e à hierarquia em que sempre os dispus intimamente. É que o que menos me agradou e agrada é o IV. Aquele

que Sena revelava trazer muitos epítetos gregos da deusa: por essa via, surgia “explicado”. Mas aos outros, que, pelo sacrifício do último, preservei ao mesmo tempo de um sentido oculto e de serem apenas algaravia sem sentido, repetidamente voltei, fixando-me quase sempre no III, “Urânia”, não porque remeta ao amor celeste ou por ver nele qualquer sentido, mas apenas porque me agrada mais, porque estimula o puro prazer de deslizar a mente entre as palavras que rolam na boca e ecoam, aqui e ali, numa língua que é e não é mais a minha, sombras e trechos de coisas lidas ou vividas. E é com ele que ergo hoje este brinde ao poeta.

* Professor titular aposentado da Unicamp. Publicou, no Brasil, *Nostalgia, exílio e melancolia – leituras de Camilo Pessanha* (Edusp) e *Estudos de literatura brasileira e portuguesa* (Ateliê) e os livros de poemas *Oeste*, *Memória Futura*, *Escarnho* e *Deste Lugar* (todos pela Ateliê Editorial); em Portugal, uma edição crítica da *Clepsydra*, de Camilo Pessanha (Relógio d'Água, 1995), a antologia *As aves que aqui gorjeiam – a poesia do Romantismo ao Simbolismo* (Cotovia, 2005) e o ensaio *O essencial sobre Camilo Pessanha* (IN-CM, 2008). Parte de seus trabalhos críticos está disponível em paulofranchetti.blogspot.com.br

ARTE DE MÚSICA
(1968)

“LA CATHÉDRALE ENGLOUTIE”, DE DEBUSSY OU O NASCIMENTO DA ÉTICA EM JORGE DE SENA

Sebastião Edson Macedo*

O poema “‘La Cathédrale Engloutie’, de Debussy” abre o 8º livro de poemas de Jorge de Sena, *Arte de Música* (1968). Escrito no final de 1964, o poema se articula em torno de um acontecimento biográfico decisivo para Sena: a audição do prelúdio para piano nº 10 (vol. I) de Claude Debussy com esse título. Tal audição, acontecida em 1936, teria provocado em Sena uma espécie de iluminação estética a partir da qual o jovem Jorge Cândido, então com 17 anos, sente-se impelido a escrever poemas. De fato, o poema mais antigo registrado por Sena em livro, “Desengano”, data justamente de 1936. Daí em diante, ao longo de mais de 40 anos de criação literária, Sena não cessou de buscar traduzir em versos a potência irreduzível da música como expressão profunda do humano. Essa busca culmina, sem dúvida, nos poemas de *Arte de Música*, onde a complexidade da experiência musical instiga e permeia a sensibilidade e também o impulso lírico seniano. O poema rememora as origens factuais dessa sensibilidade e imersão na música, e reflete sobre o caráter sublime da arte musical, capaz de desencadear uma consciência, ao mesmo tempo fascinante e trágica, “daquelas fendas ténues que na vida, / na minha e na dos outros, ou havia ou faltavam.”

Logo no início do poema, anuncia-se o papel da música no desvio do sujeito, de um destino aparentemente medíocre e até conservador, para um horizonte de possibilidades subjetivas inusitadas, extraordinárias e desafiantes. Ao narrar o apagamento daquele “homem parvo / que, nascido do jovem tiranizado e triste, / viveria tranquilamente arreliado até a morte.”, e a emergência de uma nova individualidade, criativa e questionadora, assomada de “exigência, anseio, dúvida e gosto / de impor aos outros a visão profunda, / não a visão que eles fingem, / mas a visão que recusam:”, o poeta

reconstrói o evento de uma metamorfose radical em sua subjetividade. Tal evento não acontecera de maneira paulatina mas sim subitamente, já que vem associado, no poema, a um “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.” A reminiscência doméstica do vaso que se parte, sugerindo um corte irreparável, aponta tanto para a simbologia dos ritos de passagem (e a noção correlata de perda da inocência) quanto para a dimensão traumática dessa ruptura com a ingenuidade, as certezas e a ordem, no deflagrar de uma nova realidade onde o caos, a dúvida e morte participam da visão de mundo do sujeito. Por isso, custa ao poeta apenas celebrar a música. A rigor, o poema começa justamente com a performance de um ressentimento com o prelúdio de Debussy: “Creio que nunca perdoarei o que me fez esta música.” Mas, no decurso de um intrincado memorialismo especulativo, o poeta opera uma dialética entre o drama de uma mente aguda, curiosa e irrequieta com a dádiva de poder explorar em verso inúmeras possibilidades de representação da experiência física e da envergadura metafísica da existência humana, o que o leva a concluir o poema dizendo diretamente à música: “Ah como havia em ti, tão só prelúdio, / tamanho alvorecer”.

Essa imagem do prelúdio anunciando um decerto glorioso alvorecer retoma e reforça aquilo que considero o eixo metafórico do poema: o nascimento poético de Jorge de Sena sob a égide da música. E, sendo possível dizer ainda que o próprio impulso de mimetizar o prelúdio em versos resulta em uma consciência singular sobre o potencial interventivo da música, com sua força inefável e sua ética intrínseca, seria preciso admitir que as tópicas do sublime e do testemunho, tão presentes na poética de Sena, emergem daí, da música. A leitura de “‘La Cathédrale Engloutie’, de Debussy” revela um poeta que “luta no vácuo de si mesmo e dos outros” para testemunhar aquelas “fissuras da vida” e ouvir música. Essa audição se desdobrará de forma invulgar, densa, e profícua ao longo de todo o livro

Arte de Música, dando azo a complexas reflexões a propósito do estatuto imagético da expressão musical, a potência semântica do discurso lírico, os limites da dialética interartes, o vestígio de tudo aquilo que é humano no impulso artístico, e a vulnerabilidade do sujeito no silêncio e no vazio.

* PhD em Literatura Luso-Brasileira pela Universidade da Califórnia em Berkeley. Mestre em Literatura Portuguesa pela UFRJ, com dissertação sobre a música em Jorge de Sena. Idealizador, junto com Gilda Santos, do site *Ler Jorge de Sena. Poeta*, publicou *as medicinas* (2010) e, junto com Brenda Hillman, traduziu para o inglês *A Teus Pés* de Ana Cristina César (*At Your Feet*. Parlor Press, 2018).*

BACH: VARIAÇÕES GOLDBERG

Luci Ruas*

Música, sim. Sempre. Um compositor: sem dúvida, Bach.

Assisto à execução das *Variações Goldberg* BWV 988 (1740) e, enquanto as mãos hábeis do intérprete percorrem o duplo teclado do cravo, lembro que devemos essa obra extraordinária a um pedido do conde Hermann Karl von Keyserling, que expressou o desejo de ter algumas peças que o consolassem dos males da insônia (Era nessas ocasiões que Goldberg, o brilhante discípulo de Bach, tinha que passar a noite na antecâmara para tocar para o Conde.). Bach escreveu a longa peça, de difícil execução, composta de uma ária inicial, em que se apresenta o tema da composição, seguida de trinta variações e finalizada pela repetição da mesma ária. Mas que eram as dificuldades da composição diante da genialidade de seu autor e da maestria do intérprete?

Coube a Jorge de Sena trazer à literatura portuguesa e ao público leitor e amador de poesia as *Variações Goldberg*, em seu livro *Arte de Música*, vindo a lume em 1968, cujo motivo são obras musicais de inúmeros compositores de várias épocas. Sena era poeta e crítico, conhecedor de literatura e de música. E sempre soube que não é possível explicar em palavras a música. Soube, todavia, e com maestria, fazer da música motivo para seus poemas, seu ponto de partida. Como soube criar, em cada um deles, um espaço de reflexão sobre si mesmo e sobre o homem, em suas relações nem sempre pacíficas com os outros homens e com o mundo.

Sempre inquieto, Jorge de Sena demonstra essa inquietação logo ao primeiro verso do poema: “A música é só música, eu sei.” Este é tema. O aparente fechamento que a frase comporta se reafirma na categórica afirmação – “eu sei” – que, para mais, implica a impossibilidade de falar da música sem fazê-la menor que ela mesma. Ainda que a aproxime da

descrição de um quadro, feito de cores, formas e volumes, é como se não o tivesse visto uma única vez. Ver, apenas ver, guardando para si o silêncio.

Todavia, o ponto de partida do poeta implica o seu imediato contraponto, ao afirmar que o silêncio não perdura mais que alguns minutos, porque se faz prenúncio. A partir daí, o poema se desdobra em versos que o ritmo anafórico faz dobrar sobre si mesmos, em angustiante frequência de condicionais, ampliando a reflexão para um espaço discursivo cada vez mais problematizador da arquitetura da própria música, em que os sons podem ser o produto de uma inteligência que busca uma infinita possibilidade de combinações; a “variada imagem”, ainda que ideia “despojada de sentido”, produto de uma organização; a própria “liberdade dos acasos lógicos” que reconhecidamente se fazem necessários; a repercussão de tudo em “cânones cada vez mais complexos”; a acumulação de tudo como “pedras esculpidas” em “volutas brancas e douradas”, invenção que se efetiva ao bater-se nas teclas “em cascatas de ordem” – o intérprete bem o sabe – produzindo sucessivas metáforas que vão compondo um edifício barroco, edifício musical.

Toda essa sequência de condicionais se fecha na probabilidade (portanto não se fecha) de que tudo o que existiu na música contribui para o seu triunfo, “de que descende tudo o que de arquitetura/ possa existir em notas sem sentido”. Todavia, “a música é só música”. E falar dela será já falar de outra coisa. De tudo o que as formas condicionais acumulam, até explodirem na interrogação sem ponto visível, oração principal que sacode a não-segura construção, para abri-la em nova dobra, a duvidar de que toda “essa grandeza imensa” não se comova com “íntimos segredos”. Cabe à metáfora, recurso poético, tornar visível uma “cúpula de som” e nela integrar o humano em sua capacidade de superar os próprios limites, ainda que seja sensível ao tempo e à finitude.

Se é possível pensar que as *Variações* de Bach permitem um fechamento, o poema de Jorge de Sena o desmente. Nada do que se propõe como tema

inicial se repete. Nem nós, nem a música, nada escapa ao tempo, seja o tempo da vida, seja o tempo do compasso. Mas não é porque o tempo passe. Mesmo a categórica afirmativa inicial, primeiro verso do poema, passa por profunda metamorfose: “o virtual do pensamento” faz-se evidência, tal como o quadro que permite ver, já não mais em silêncio, cores, formas, volumes. O virtual faz-se concreto. E o que era apenas música redimensiona-se, adquire profundo valor existencial: não somos quem ouve, mas *quem é*, obra permanentemente inacabada, seres em movimento. E a linguagem, que poderia ser essencialmente racional, nega essa plena racionalidade. Diz não à “transparência definitiva da iluminação”, que aponta para o contraste entre a totalidade sublime da música e a incompletude deficiente do mundo: somos o presente de um momento fugidio.

* Professora Associada da Faculdade de Letras da UFRJ, onde é membro efetivo do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas e membro da comissão do mesmo Programa. Regente da Cátedra Jorge de Sena. Editora da revista *Metamorfoses*.

CONCERTO EM RÉ MENOR, PARA PIANO E ORQUESTRA, DE MOZART, K 466

João Pedro Garcia*

Ré menor. A tonalidade da inquietação, da tristeza, da angústia. O “Requiem” de Mozart é em ré menor tal como o é a “Nona” de Beethoven – mas esta acaba de maneira bem diferente. O “Concerto número 20” foi o primeiro dos dois que Mozart compôs em modo menor – o outro foi o “número 24” em dó, K.491, igualmente grandioso. Grandioso como o “Concerto número 1, opus 15” de Brahms (em ré menor...) e que também poderia ter servido de inspiração ao poema de Jorge de Sena.

O “Concerto em ré menor K 466” é considerado o primeiro concerto romântico. Foi composto em 1785, ano fulcral na vida de Mozart, pois nele terminou o ciclo de quartetos dedicados a Haydn e iniciou a composição das “Bodas de Figaro”, ópera estreada no ano seguinte – a revolução estava à vista e não apenas na política. Revolucionário, precursor dos concertos de Beethoven e tão admirado por este (que até compôs cadências para o primeiro e terceiro andamento), o “ré menor” vai muito além dos dois primeiros concertos do Mestre de Bonn, na invenção e na profundidade.

Concerto romântico e assim visto pelo Romantismo. Durante todo o século XIX, praticamente não se tocou outro concerto de Mozart, apesar de todos terem sido editados em 1850. No início do século seguinte, Schnabel, Fischer, Gieseking, Kempff e até Landowska (cravista de génio numa das suas raras incursões pelo piano), alargaram o leque dos concertos executados em público, muito ajudados pelo nascimento do disco.

Algumas décadas mais tarde, em 1956, para o bicentenário do nascimento de Mozart, chegamos à gravação em que Jorge de Sena se baseou para o seu poema. Clara Haskil, Sinfónica de Viena, Bernhard Paumgartner – o professor de Karajan, que lhe recomendou o abandono do piano em favor da

direcção de orquestra – e deparamo-nos imediatamente com um paradoxo: o concerto é romântico, o poema de Sena eventualmente também, mas a interpretação (maravilhosa, que tenho há muito em casa) é de um classicismo rigoroso. Parece que voltámos ao século XVIII. Tudo no seu lugar, sem arrebatamentos nem exageros. Se já assim Sena ali ouviu morte e desgraça, como teria sido se, em vez de Haskil, se houvesse baseado num dos pianistas mencionados acima, ou em Sviatoslav Richter (que, aliás, utilizou na sua gravação polaca, de 1958, a cadência que Beethoven escreveu para o primeiro andamento)?

Na curta nota a este poema, em que igualmente nos revela qual a gravação ouvida, Jorge de Sena tocou num ponto de extrema importância para a historiografia dos concertos de Mozart. A vantagem da utilização do piano em relação ao pianoforte, permitindo que estas obras “se libertassem da forma convencional em favor de uma interpretação mais profunda”. É uma questão agora polémica, que ainda não se punha com intensidade no início dos anos sessenta, quando Sena compôs esses versos. Com as chamadas “interpretações historicamente informadas” assiste-se hoje ao regresso dos instrumentos, solistas ou da orquestra, utilizados na época de Mozart. O resultado é, a meu ver, mitigado. Estou com Sena na preferência pelo piano.

O “Concerto em ré menor” foi a primeira obra de Mozart que me lembro de ter ouvido, num disco de 33 rotações que havia em casa de meus pais. Só ao ler o poema de Jorge de Sena, muitas décadas mais tarde, encontrei as palavras certas para definir aquilo que na juventude logo me atraiu: a “doçura tensa tão dialogada” que percorre a obra. O diálogo próprio do concerto mas raramente levado tão longe e tão fundo como aqui.

Mais doçura e elegância do que tensão, aliás. No primeiro andamento, o diálogo segue fluido, sempre baseado nos inquietantes e inovadores acordes iniciais. No segundo, intitulado romance, premonitória alusão ao século seguinte, a gentileza mantém-se até à agitada secção central.

A meu ver, é aqui que encontramos o significado do poema de Sena, revelado nos seus últimos versos. Lá está “o triunfo de um rigor disperso / em salpicado som orfão de afecto, / morto do amor em que flutua imerso”. A oposição nas palavras junta-se à oposição nas notas de música.

O concerto/diálogo, porém, regressa a águas mais calmas e assim prossegue até ao fim. Concerto romântico sem dúvida, de um romantismo “tranquilo, insólito e discreto”, como aliás Jorge de Sena também, e tão bem, escreveu.

Lisboa, 1 de Abril de 2019

* Foi diplomata (1983-1992) e director da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa (Serviço Internacional – 1992-2012) e em Paris (Delegação em França – 2004-2011). É sócio-benemérito do Real Gabinete Português de Leitura.

FANTASIAS DE MOZART, PARA TECLA

Jorge Vaz de Carvalho*

Jorge de Sena explica, nas “Notas” a *Arte de Música*, que o poema “Fantasias de Mozart, para Tecla” (de 18/9/65) tem por base as quatro composições K. 396, K. 397, K. 475 e K. 608, com especial incidência nas segunda e terceira, poeticamente verbalizadas a partir da experiência de as escutar na interpretação do pianista Wilhelm Kempf (gravação de 1962). Começa Sena por situar historicamente as *Fantasias* de Mozart na transição do classicismo (significado por Haydn) para a prática romântica (significada por Chopin), ou seja, de uma escrita cujo aspecto de improvisação é, apesar de tudo, uma imaginação modelada pelas regras do tempo, para outra menos condicionada na invenção melódica e harmónica, no desenvolvimento temático, mais disponível para súbitas mudanças de atmosfera, mais livre para a expressão audaz de emoções e sentimentos.

Se a música é estrutura, compõe-se com estados psicológicos, disposições de espírito, vivências pessoais e, decerto, com as circunstâncias históricas e culturais da sua criação. A “vida oculta” que Sena escuta em Mozart é a exaltação interior que não se pacifica na sua existência normal limitada, enquanto ser humano e criador musical. A “Fantasia em Ré menor”, em particular, na sua atmosfera atormentada que nunca se desanuvia, de um patético que a breve alegria final não chega a debelar, exemplifica como o compositor aproveita a forma (a que “fingia escravizar-se/ alegremente”) e inspiração mais livres para exprimir, quanto possível, a “consciência crítica da vida”. A necessidade de soltar o ar opressivo dos afogos pessoais e dos constrangimentos sociais, conquistar a liberdade musical e humana, a afirmação de, aos vinte e cinco anos, e pela primeira vez, um músico ter reivindicado e alcançado a independência em relação ao seu proprietário (o príncipe-arcebispo de Salzburgo), resolvido a soltar-se da condição servil, e

arriscar, até à miséria e ao abandono, viver autonomamente do seu trabalho talentoso. Eis a “alma” que Sena sente perpassar em Mozart: o génio de dar expressão musical subjectiva ao mais objectivo “sentimento do mundo”, porque “através da criação/ de formas que se multiplicam”, se liga além de si simpaticamente aos outros, à aspiração humana de “aceitar-se a vida como sonhos ascensional”. Transcende-se o criador quando dá dimensão universal à própria vida interior, e na sua música soa, “além da consciência de si mesmo”, a vontade de uma humanidade “colectivamente feliz”.

O poema conclui perguntando: “Como/ foi possível que este homem alguma vez morresse?” Permito-me responder com o “Provérbio” de outro grande poeta português, Carlos de Oliveira: “A noite é a nossa dádiva de sol aos que vivem do outro lado da Terra”. O génio de Mozart avassala (no sentido etimológico de domínio incontestável) e ofusca muita excelente música de bons compositores setecentistas. Como seria radicalmente reescrita a história da Música se Mozart tivesse vivido, em vez de 35, os 74 anos de Händel, os 77 de Haydn, ou mesmo os 56 de Beethoven, menos dois apenas do que viveu Jorge de Sena. A morte (precoce) de um criador de tal dimensão será a sua dádiva imensa para que outros possam vir iluminar a Terra e ampliá-la de homens felizes.

Lisboa, Março de 2019

* Tem um multifacetado percurso no panorama cultural português. Músico de carreira internacional, é poeta, ficcionista, tradutor e ensaísta. Doutorado em Estudos de Cultura, é professor em Lisboa, na Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa.

“REQUIEM”, DE MOZART

Cleonice Berardinelli*

Dos trinta e quatro poemas de *Arte de Música*, em verso livre e branco, tão livre que às vezes se poderia dizer prosa poética, só quatro são rimados; destes, só dois rigorosamente metrificadas em decassílabos exatos, como Sena os sabia fazer. Apenas rimados são “*Má Vlast*, de Smetana”, e “Fantasias de Mozart para tecla”; em decassílabos são os outros dois dedicados a Mozart: “*Concerto em ré menor para piano e orquestra, K 466*”, um belo soneto com as quatro estrofes ligadas por *enjambements*, como uma medieval *cantiga ateúda*, infringida a ligação por um ponto interno, no verso 9, e “*Réquiem*”, um conjunto de quatro poemas, dois escritos em 1962, dois em 1967, quando o poeta diz que os primeiros foram revistos e estes acrescentados. À primeira vista, e antes de ler esta informação final, pensa-se estar diante de quatro longas estrofes, pois os versos são escritos a seguir, sem intervalos. Depois, atentando para o número de versos de cada *estrofe*, vê-se que as três primeiras têm catorze versos, a última, quinze. Coincidência? Num autor tão consciente do seu ofício de poetar? Observam-se as rimas e vê-se que são as mesmas nos primeiros oito versos, embora não sigam o mesmo esquema rimático: *abab*, para a primeira, e *baba*, para a segunda; outras três se repetem nos seis últimos e aqui com o mesmo esquema: *cde, cde*. Estamos, pois, diante de um soneto, onde os tercetos obedecem à disposição do soneto peninsular, tão miudamente estudado por Sena, mas onde o autor se deu o direito de variar nos quartetos. No segundo, alarga o seu direito e, além de alterar o esquema, substitui a rima intraestrófica pela rima interestrófica, com o mesmo esquema para os dois quartetos: *abcd, abcd*, onde os versos rimam, cada um, com o seu correspondente na estrofe seguinte; os tercetos repetem rigorosamente: *cde, cde*. O terceiro retoma o modelo tradicional: *abba, abba, cde, cde*. Como no “*Concerto em ré menor*”, os quartetos e tercetos estão

ligados entre si, desta vez sem nenhuma infração, pois o único ponto é o final. Temos aqui um caso perfeito de soneto *ateúdo*. Insisto na terminologia medieval, até porque quero chamar a atenção para o verso 12, onde Sena parte a palavra *na-da*, escrevendo a primeira sílaba neste verso e a segunda no 13, tal como fizera um dia D. Dinis, numa cantiga d'amor, por sinal que com a palavra *morte* e duas outras que com ela rimam: *forte* e *conorte*. Por que teria o poeta escolhido esta palavra para quebrá-la ao meio? Que vontade de lho perguntar... Talvez me respondesse que porque esta música da morte, de Mozart, mesmo sendo de morte, ou talvez por isso mesmo, quebra o nada, preenchendo-o. Uma observação ainda: os versos 2 e 10 parecem hipermétricos. Se lhes contarmos as sílabas, separados dos respectivamente anteriores, terão onze sílabas; se as contarmos dentro da massa fônica contínua que é este soneto, veremos que os versos anteriores absorvem as suas primeiras sílabas pela figura métrica mais ou menos rara que é a sinafia. No quarto poema, o poeta parece despistar o analista, acrescentando um verso aos catorze habituais, onde há algumas alterações: nos quartetos, na rima medial – *abba*, *acca* – e nos tercetos, no próprio esquema – *ded*, *ded* – levando à convicção de que se está mais uma vez diante de um soneto, ao qual se tivesse apostado um breve estrambote que rimasse com o penúltimo verso. Concluindo: só Mozart mereceu sonetos para cantar-lhe a música. E novamente me pergunto: por quê? E tento responder, com palavras de Sena, no único poema mozartiano em versos livres e brancos: depois de divagar sobre o que sente no genial compositor, “*uma vida oculta / da sua própria vida, das próprias formas a que fingia escravizar-se alegremente*”, sente que nas suas divagações “*perpassa uma coisa estranha, inteiramente nova: / uma alma*” e continua:

*E que todavia era apenas o que não temos ainda meio de chamar
outra coisa que alma, não do mundo, não daquele homem,
mas a firmeza de reconhecer-se, através da criação
de formas que se multiplicam, a criação dela mesma
como a relação, o laço, o traço, o equilíbrio*

*entre um homem que é mais do que si mesmo
e um mundo que sempre outro se amplia de homens
felizes de que a música os não diga
mas os faça. Como
foi possível que este homem alguma vez morresse?*

Foi nestes versos que encontrei a possível explicação da escolha de sonetos para a música mozartiana: o ter o poeta encontrado nele aquela coisa a que não sabe como chamar, senão “*alma*”, mas que é a “*firmeza de reconhecer-se, através da criação / de formas que se multiplicam, a criação dela mesma / como a relação, o laço, o traço, o equilíbrio*” entre um homem especial e um mundo em que os homens se fazem de música. Algo melhor para representar o equilíbrio do que a estrutura estável e harmoniosa do soneto?

* Professora Emérita da UFRJ e da PUC-Rio. Decana da docência em Literatura Portuguesa no Brasil, formou gerações de alunos por mais de 60 anos de Magistério. Doutor-Honoris Causa da Universidade de Coimbra. Membro da Academia das Ciências de Lisboa e da Academia Brasileira de Letras. Incontável número de publicações, com especial destaque para seus estudos sobre Camões e Fernando Pessoa.

CANÇÕES DE SCHUBERT SOBRE TEXTOS DE WILHELM MÜLLER

OUVINDO POEMAS DE HEINE COMO “LIEDER” DE
SCHUMANN

MÜLLER E HEINE CANTADOS POR SCHUBERT E
SCHUMANN

Rui Vieira Nery*

Os dois textos sobre as parcerias Wilhelm Müller–Franz Schubert e Heinrich Heine–Robert Schumann constituem, de algum modo, no seio da Arte de Música, um díptico inseparável e de características em boa parte singulares. De facto, no corpo de toda a obra é apenas nestes dois poemas sobre canções de câmara que Sena incide explicitamente, quer sobre o tema essencial da interação entre a palavra, lida ou falada, e a sua expressão musical, quer sobre a própria relação de precedência, se não mesmo de poder efetivo, por assim dizer, que nessa conjunção se estabelece entre os dois registos expressivos.

Sena revê-se com evidente exaltação na aliança, a seu ver modelar, entre esses expoentes absolutos da Poesia e da Música do pleno Romantismo europeu que são Heine e Schumann, mas – reconhecendo, muito embora, o que a voz e o piano acrescentam ao poema – considera que haveria já na essência do próprio poema, na perfeição intrínseca dos seus sons e dos seus sentidos, uma “pensada música” implícita que a própria música se limitaria a explicitar (“apenas disserta musicalmente sobre as dores do poeta”). É curioso constatar como para o nosso poeta – que, nas suas próprias palavras, se teria chegado a imaginar na primeira adolescência um “pianista e compositor ilustre” antes de optar pela vocação poética – parece ser reconfortante este alegado predomínio natural da palavra inicial sobre o seu

tratamento musical ulterior, como que confirmando a sua própria escolha de itinerário pessoal. Não é por acaso que o próprio título descreve os *Dichterliebe* como “poemas de Heine como *Lieder* de Schumann”, numa ordem dos fatores que é tudo menos arbitraria. Tal como é evidente, por outro lado, a confiança do crítico na eficácia e na legitimidade dos seus próprios instrumentos analíticos (a “análise possível, necessária”, para citar o outro poema) para identificarem e descreverem com rigor as bases em que assentaria a excelência literária desse texto poético matricial. Perante Heine e Schumann, Sena, como poeta e como crítico, sente-se na sua zona de conforto.

Só que ao tratar de *Die schöne Müllerin* e do *Winterreise* de Müller e Schubert Sena se vê forçado a questionar a validade última – ou pelo menos a reconhecer os limites – desse seu próprio instrumentário analítico sofisticado para avaliar, já não só do mérito intrínseco do texto poético, como sobretudo da sua capacidade potencial para permitir que a palavra possa aqui agir, tal como o defendiam os pioneiros da Ópera italiana, nos alvares do século XVII, como “la padrona dell’armonia e non la serva”. Nestas “canções de Schubert sobre textos de Wilhelm Müller”, com efeito, o “milagre acontece”: enquanto os *Dichterliebe*, ainda que já sob a forma de “*Lieder* de Schumann” continuavam a ser essencialmente para Sena “poemas de Heine” numa nova roupagem, nos ciclos de Müller e Schubert os “textos” (e já não os “poemas”, sublinhe-se) do poeta diluem-se na sua função de pontos de partida remotos para uma criação em que a identidade essencial teria neste caso transitado para a esfera da Música.

O que levaria a concluir uma de duas coisas, ambas tão inesperadas como teoricamente desconfortáveis. A primeira seria a de estarmos perante uma inversão quase subversiva da relação de poder entre texto e música, reduzindo agora o texto poético a um mero pré-texto para criação musical e reconhecendo a esta última uma capacidade ilimitada de transmutação e nobilitação, mesmo de versos em que a análise tradicional veria apenas

“sentimentalismo vácuo”. A segunda, ainda mais problemática para a questão da própria operacionalidade plena da crítica, se não mesmo da sua legitimidade, seria a do reconhecimento da existência subliminar, até em textos poéticos aparentemente insípidos, de um potencial escondido de sugestão expressiva que, apesar de assustadoramente indetetável pelos padrões de avaliação do aparato analítico tradicional, reconheceria a essas palavras supostamente tão pobres, numa primeira leitura, o condão de revelarem em seguida toda a plenitude desse potencial, uma vez objeto de uma abordagem musical inspirada.

Sena, que encara com exemplar serenidade racional a hierarquia perfeita da relação poético-musical entre Heine e Schumann, fica manifestamente perturbado por estes sinais de fogo de plena subversão, quase que contranatura, que vê emergirem da parceria desregrada das canções de Müller e Schubert. E essa perturbação, manifestamente, surpreende-o, intriga-o, assusta-o e fascina-o.

* Licenciado em História pela Faculdade de Letras de Lisboa e Doutor em Musicologia pela Universidade do Texas em Austin, é presentemente Professor do Departamento de Ciências Musicais da Universidade Nova de Lisboa e Diretor do Programa de Cultura da Fundação Calouste Gulbenkian.

A MORTE DE ISOLDA

O DESEJO EM VÁRIAS CLAVES

Maria Theresa Abelha Alves*

“A morte de Isolda”, de Jorge de Sena, nasceu após a escuta da ária final *Liebestod* da ópera de Wagner, *Tristão e Isolda*. O poema traduz a impressão deixada pela ária, pois é no campo subjetivo do ouvinte que se processam configurações e sentidos. O poeta elabora sua audição em várias claves: combina a sonoridade e o poético, articulando suas pessoais concepções sobre o amor, o mito genesíaco do conhecimento do bem e do mal, o mito medieval do amor-paixão, a ópera de Wagner. Investe-se de polifonia, trabalhando com diferentes linguagens, mediante correlações que iluminam oposições primárias: vida e morte; matéria e espírito; obediência e transgressão; céu e terra. As diferentes claves se acordam através de analogias, de comparações, de modalizações, ou da acentuada preferência por verbos de ação.

O libreto de *Liebestod* apresenta um sistema de redundância que o poema de Sena reproduz, correspondente à necessidade mítica de duplicação. Isolda, na ária, pergunta sobre a melodia que ela ouve e a resposta é dada pelo poema: a música é o apelo libidinoso da genesíaca “serpente eterna”. O *Prelúdio* da ópera cria um ambiente sonoro dissonante e envolvente em virtude do trítono, conhecido como “Acorde de Tristão”, que acompanha toda a ópera como motivo condutor. O poeta articula as claves de escuta de modo que esse “*diabolus in musica*” prenuncie a fatalidade do amor e represente o desejo transgressor, tentação da serpente que envolve com seus anéis a base do eixo do mundo, potência libidinal, apelo da carne, que são as ideias plasmadoras da primeira imagem do poema.

A música se apresenta, no poema, objetiva e tecnicamente, através de um léxico que lhe é próprio, mas também é sugerida por questões

eminentemente poéticas: cavalgamentos, aliterações, repetições, ecos. A utilização ostensiva do *enjambement* serve para simbolizar o tema condutor da ópera, seu sedutor acorde irresoluto que se propaga em emissões sonoras, provocadoras de sensações. Uns vocábulos ecoam em outros, fomentando rimas internas que conferem musicalidade ao poema. Aliterações propagam um sibilino som condizente com o silvo-sopro da “serpente eterna”, reforçando os laços atrativos que tornam a linguagem erótica. A harmonia musical ensina que as pausas prolongam a nota que as antecede, as do poema prolongam-lhe as linhas de força: o amor mítico; o amor romântico; o amor oferecido como alternativa melhor, “amor de vida”, segundo a filosofia amorosa do poeta. Tal amor se insere no poema até mesmo nos versos que o pretendem negar. Assim, na horizontalidade melódica da primeira estrofe, a seleção vocabular reflete a irresolução do desejo e, na verticalidade dos acordes, a explosão sensual. A segunda estrofe promove o amor vivificante, o amor consentido e compartilhado de que o par mítico carece. Na terceira estrofe a enunciação se manifesta, completando a versão utilizada por Wagner.

O mito medieval da paixão é herético porque, simultaneamente, alimenta e nega consensuais regras de conduta. O poema hipertrofia a heresia de suas fontes. Tudo se relativiza quando se articulam oposições que trocam valores e multiplicam sentidos. Sena desnorteia o substrato sócio-religioso dos mitos, posto que o amor reivindicado pelo poema está fora da precariedade da *doxa*, alimenta-se do fruto proibido, aposta na transgressão como ético pacto com o diabo.

* Doutora em Letras, professora aposentada de Literatura Portuguesa, da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Foi Professora titular da mesma disciplina na Universidade Estadual de Feira de Santana. É autora de livros e artigos sobre Literatura Portuguesa, publicados no Brasil e no exterior. Foi orientadora de teses e pesquisadora do CNPq. É membro do Conselho Editorial de várias revistas literárias.

MAHLER: SINFONIA DA RESSURREIÇÃO

Barbara Aniello*

para Davide

Três afirmações e quatro interrogações. Assim Sena medita sobre o sentido da vida. Como noutros lugares da sua poesia, também aqui a escuta parece simultânea à escrita. Ouvindo a 2ª Sinfonia de Mahler, Sena trilha um caminho tortuoso para buscar o fio perdido que o leva, através do labirinto terreno, até ao transcendente. Tal como o compositor, o poeta não é um homem de fé, mas um “buscador de Deus”. Uma busca, esta, que às vezes se traduz num não-encontro.

“Sons”, “furiosa”, “fúror” onomatopeicamente restituem o clangor do órgão, das campanas, dos coros que explodem nos *fortissimi* que sustentam a peça inteira. Pelo contrário, “silêncio”, “paz”, “eternidade” remetem para os *pianissimi* nos quais se aplaca o ímpeto do compositor. Numa viagem desde a morte até a eternidade, a partitura articula-se em percursos melódicos *per aspera ad astra*, onde sepulcro e céu lutam no próprio implante harmónico da peça, desde o sombrio *dó menor* inicial até ao mais solar *mib maior* conclusivo.

Os primeiros três versos de Sena recalcam num *crescendo* poético o *crescendo* musical do grande andamento apocalíptico de Mahler, não apenas verbalmente, mencionando “ímpeto”, “gritos” “fúror tamanho”, mas sim tecnicamente, através de anáforas (“ante”), antíteses (“sons e silêncio”), oxímoros (“furiosa paz”, “existir-se eterno”). Estamos no limiar do Paraíso, na passagem do 3º ao 4º andamento: aqui o grito pessoal do compositor é interpretado pelos instrumentos de sopro metais, que arrastam a orquestra toda num ensurdecedor *cluster* que Mahler comenta assim: “A vida então parece sem sentido, um pesadelo aterrorizante do qual tentamos sacudir-nos com um grito de horror”.

Contra esta trágica chegada perante ao Juízo Final, surge uma voz meditativamente doce, executada pelo contralto que sussurra, melancólica, um *lied* de Brentano: “O homem jaz na maior miséria, no maior horror, ah se eu pudesse estar no céu”. Aqui o homem, aspirando ao céu, luta com um anjo que o quer desviar, mas a sua fé sobressai: “Eu sou de Deus e quero voltar a Deus. O amadíssimo Deus dar-me-á uma pequena luz, iluminar-me-á até a bem-aventurada vida eterna”. Daqui o título do andamento “Urlicht” (Luz primordial). Na partitura um tema ascensional contrapõe-se à marcha fúnebre inicial, mas esta ascensão não conhece conclusão, é uma invocação que fica em aberto, no dueto que o contralto tece com o oboé, bordando melodias opostas sobre a palavra “céu”.

Da mesma maneira, nas suas quatro interrogações, Sena luta com a dor em vista da felicidade definitiva. Tal como a música troca o ritmo binário pelo ternário, expressando agitação e desassossego, assim lê-se a inquietação no poema, desenhando as perguntas quatro escadas de Jacob que sobem até ao céu, depois da angélica luta. A contenda entre o clarinete e o primeiro violino ecoa nos últimos versos senianos. Tal como as dinâmicas mahlerianas, as interrogações enfrentam-se numa progressão emotiva cada vez mais intensa. A criatura chega ao seu Criador. Aqui o relativo e o absoluto, a realidade e o sonho, a finitude e o infinito enfrentam-se. Com estas quatro perguntas intimistas, Sena numerologicamente remete para o homem, enquanto os três versos iniciais designavam a divindade.

No verão de 1893 o compositor sai duma longa paralisia criativa, inspirando-se num poema de Klopstock: “Ressurgirás, ressurgirás minha cinza, depois de um breve descanso, vida imortal dar-te-á quem te chamou”. A estes versos Mahler acrescenta de seu próprio punho: “Com asas que conquistei livrar-me-ei num ardente ímpeto de amor até a luz que nenhum olho já penetrou”.

Estas ultimas palavras condizem com a visão humanística de Sena, vislumbrável em filigrana no final do poema.

Sena não é exactamente um “buscador de Deus”, é mais um buscador do homem que procura Deus sem o encontrar. Mas é esta mesma busca que restitui sentido existencial. Assim a dúvida leva à certeza, a inquietude à paz, o sonho à realidade. O céu está na própria terra que aspira a ele e por isso jamais lhe será retirado. É este o “sonho real” que Sena deixa como um legado no verso final e que Mahler assertivamente declara em tonalidade maior, na conclusão inesperada do seu poema musical. Quase pintando um Juízo Final, num tremor de terra, Mahler imagina multidões de almas em direção ao Grande Juiz. Explosão e serenidade alternam-se. A tensão máxima é alcançada pela banda que toca fora de cena, com as trompas suplicando misericórdia. Então tímpano, flauta e flautim ficam sozinhos na desolação de uma orquestração vazia, é “como se um derradeiro pássaro, último sobrevivente da terra, cantasse”, diz Mahler. Do nada surge o Hino final, enquanto o coro sussurra a *bocca chiusa* o misterioso, angélico, apelo à vida eterna.

Mahler alcança a Ressurreição e, com asas de Ícaro, voa no Além. Sena, na soleira do Paraíso, fica aquém, tentando em vão abater as Portas que o levariam até ao Infinito.

* Historiadora de arte, musicóloga e violoncelista. Dada a sua dupla formação, ocupa-se de Estética Comparada das Artes e de Iconografia musical desde a Idade Média até a Contemporaneidade. É professora auxiliar de Iconografia cristã na Pontificia Università Gregoriana em Roma.

A PIAF

Maria Lúcia Dal Farra*

Um pássaro pousou no poema de Sena, a 6 de outubro de 1964, quatro dias antes da comemoração de um ano da morte de Edith Piaf.

Não é uma andorinha viajadora, mas bem poderia ser, pois que andarilho e só, furou ventos, magoou-se, despencou, perdeu penas e penou.

É um pardal, um pequeno pardal escuro que, no entanto, cumpriu a vida como o rouxinol de abril, aquele de que fala Cocteau. Aquele que, em meados da Primavera, experimenta o canto, inaugura a garganta, raspa a voz nas cordas tensas e virgens, gorjeia, tateia o som, rasca, tresanda, pia, erra, e, por fim, solta sobre o nosso ouvido a onda de veludo negro que nos engolfa.

Essa ave é a Piaf da “boca de sombra”, da voz miraculosa e oracular.

Ela tem na garganta um motor gutural de incomensuráveis cavalos e corcéis claros, um projétil que ascende e ascende com sua energia as asas do sofrimento e da alegria.

Mas agora quem canta no poema pousado é a voz do Sena, que é maior do que o rio que corre pela minha aldeia. E que desliza funda e apressada, sem tropeços, fluente como o líquido das sílabas passando por cima de pedras, acentos e relevos ortográficos, sem paragem, em grandes golfadas.

Águas que requerem muito fôlego para serem atravessadas e pronunciadas. Pelo menos os dezessete versos da primeira das duas únicas estrofes, que são um jorro só de quase contínuos enjambements feito, que pedem o socorro de um hausto excepcional – o do próprio rouxinol.

Só *La Môme Piaf* seria capaz de cantá-los, num único alento, a essa simples oração principal de um verbo escasso que, no entanto, prolifera, cresce por todos os poros, escapa pelos seus dedos de “lagarto de ruínas”, dilata o seu peito estreito e magro, que distende, alonga, prolonga, propaga e multiplica o seu corpo miúdo e frágil, que então se entrega à paralisia da feroz artrite, ao

ponto final – à morte. Desfraldada, mutilada, deformada – transfigurada no anjo negro do palco – a sua humanidade, a sua epifania.

Ela mesma é a “sombra de luz”, vibrando como estrela na noite queixosa a se embrenhar na *foule* parisiense, no imo da solidão de cada um, teimando em resistir. E, feliz, nos convida à valsa suburbana, às “velas do amor/e do mundo”, para vadiarmos na sua companhia.

É Piaf quem adivinha a vida que não se vê – exactamente ela, a dos olhos azuis de malva e de clarividência. Olhos abusados por uma visão de súbito reavida, espanto de criança nascida às pressas, na calçada, na urgência de entrar pelo mundo afora, de deixar para trás o *bas fond* só para retê-lo na voz canalha e irreverente *pour toujours*, na rouquidão rebelde do *ça ira*, na doçura amante da lua quando hasteia o seu lençol.

Cabelo ralo de pintainho molhado, órfã de pais e de filha, ela é menos que um corte de saia – quase um metro e meio de assombro. E, no entanto, é um sacrário, um porta-jóia, onde se escondem os seus *petits fantômes* – um povoado inteiro de perdas. Nem mesmo seu homem de confiança, seu combatente, o pugilista, o campeão, o mítico *Legionnaire* tem força suficiente para arrancá-los de lá. Melhor a eles se agregar, espremido na dor de um peito tão repleto e tão exíguo.

E o poema e o seu *acordeón* giram infindáveis nesse baile da morte e da vida, como um carrossel onde nos encontramos e nos perdemos. Diante do Sena, ela canta, pobre ceifeira! Só ela detém a ciência dessa dor, porque conhece o desespero de ser gente – “entre os homens que o são tão pouco.”

* Titular da Universidade Federal do Sergipe e pesquisadora do CNPq. Foi professora na USP, na Unicamp e em Berkeley. É autora de mais de centenas de ensaios sobre literatura portuguesa, brasileira, africanas de língua portuguesa etc, e tem livros sobre Vergílio Ferreira, Herberto Helder, Florbela Espanca. É poetisa e prêmio Jabuti.

PEREGRINATIO AD LOCA INFECTA
(1969)

A SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN, ENVIANDO-LHE UM EXEMPLAR DE “PEDRA FILOSOFAL”

DAR AO MUNDO A POESIA

Sofia de Sousa Silva*

O poema de Jorge de Sena dedicado a Sophia de Mello Breyner Andresen se inicia por um verso decassílabo: “Filhos e versos, como os dás ao mundo?”. Nele destaca-se ainda a expressão *dar ao mundo* – em vez de dar a lume ou dar à luz, por exemplo, que permitiriam a preservação da métrica e do ritmo – que não só remete aos versos camonianos da dedicatória a d. Sebastião n’*Os lusíadas* – “Maravilha fatal da nossa idade / Dada ao mundo por Deus, que todo o mande / Pera do mundo a Deus dar parte grande.” (*Lus*, I, 6) –, como põe em relevo, pela sua posição final, a palavra *mundo*, uma das preocupações centrais de Sena, e um dos grandes temas da correspondência entre ele e Sophia, encetada quase uma década mais tarde.

Os versos camonianos celebram um nascimento, o surgir de uma novidade: o reinado de d. Sebastião, “(...) a bem nascida segurança / da Lusitana antiga liberdade”, rei a quem o poeta atribui o papel de “(...) certíssima esperança / De aumento da pequena Cristandade”, concitando-o a tomar as rédeas do próprio reino e prometendo que com isso o jovem d. Sebastião dará matéria “a nunca ouvido canto”.

De algum modo, no poema-dedicatória de Sena (e talvez não por acaso ele evoque outra dedicatória, a do poema épico) celebra-se duplamente o nascimento do novo: por meio dos filhos e dos versos. Sophia havia estreado em livro havia menos de uma década então. Até 1950, data do poema, seus títulos são: *Poesia* (1944), *Dia do mar* (1947) e *Coral* (1950).

Ainda pensando na expressão “dar ao mundo” e na sua aplicação a filhos e versos como obras, parece exaltar-se nela uma função como que natural: a maternidade é decerto uma função afetiva, existencial, cultural, mas também pode ser pensada em seu aspecto ligado à natureza, à biologia. Desse modo, justapondo-se filhos e versos, ambos se tornam produções “naturais” para ela. Sophia tinha então três filhos e três livros publicados.

O segundo verso – “Como na praia te conversam sombras de corais?” – talvez cause estranheza devido à regência pouco habitual do verbo *conversar*. Conversar, como transitivo direto, significa “tratar intimamente, com familiaridade, com amizade”, informa o *Dicionário de verbos e regimes*, de Francisco Fernandes. No poema o sujeito da ação são as sombras de corais. São estas que conversam Sophia, que a tratam com familiaridade.

A raridade dessa regência foi provavelmente o que motivou que numa das edições da antologia da poesia de Sophia, onde esse poema aparece ao lado de um de João Cabral de Melo Neto também dedicado à autora, à guisa de prefácio, o verso apareça transcrito: “Como na praia te conservam sombras de corais?”. Conservar em vez de conversar.

Na indagação sobre a gênese da escrita que é este poema, pergunta-se em seguida: “Como de angústia anoitecer profundo?” A palavra *angústia* aparece em apenas cinco poemas de Sophia: “Catilina”, do livro *Dia do mar*; “Morta”; “Que poema, de entre todos os poemas,”; “Rosto”, os três de *Coral*; e “Profetas falsos vieram em teu nome”, que só seria publicado em 1958, no volume *Mar novo*. Num dos poemas de *Coral*, um verso diz: “Nesta página só há angústia a destruir”. Como se fosse essa transformação do sofrimento em obra um dos motores da escrita, a passagem do informe à forma.

Neste poema de *Peregrinatio ad loca infecta*, nova alusão a Camões é feita no quarto verso (“Como quem se reparte?”), pois é o poeta quinhentista quem, na canção “Junto de um seco, fero e estéril monte”, escreve (conforme a edição de Maria de Lourdes Saraiva): “Aqui, nesta remota, áspera e dura /

parte do mundo, quis que a vida breve / também de si deixasse um breve espaço, / por que ficasse a vida / pelo mundo em pedaços repartida.”

A ideia de repartir-se em versos também evoca o gesto heteronímico de Fernando Pessoa, que parece ecoar ainda nos dois versos finais do poema (“Como quem pode matar-te? / Ou como quem a ti não volta mais?”), onde se trata da experiência da poesia como morte do autor (v. 5) ou como alterização (v. 6), lembrando termos de Manuel Gusmão. Quase profético, o verso de Sena antecipa o poema “Musa”, de *Livro sexto* (1962): “Musa ensina-me o canto / Que me corta a garganta”. E ainda a “Arte poética V”, de *Ilhas* (1989): “A voz sobe os últimos degraus / Oiço a palavra alada impessoal / Que reconheço por não ser já minha.”

Ao lado do poema de João Cabral, “Elogio da usina e de Sophia de Mello Breyner Andresen”, onde se louva o fazer-refazer, este, que mostra a poeta em comunhão com a natureza e transformando a angústia em obra, vem ressaltar um outro aspecto da sua poesia: é trabalho laborioso (fazer-refazer), mas também é escuta do mundo e de si.

* Professora de Literatura Portuguesa da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestrado e doutorado pela PUC-Rio, com tese sobre as obras de Sophia de Mello Breyner Andresen e de Adília Lopes. Pesquisadora do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, da Universidade do Porto. Privilegiando os estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea, é membro da rede internacional de pesquisa *Lyra Compoetics*.

SONETO AINDA QUE NÃO

Annie Gisele Fernandes*

“Soneto ainda que não”, de Jorge de Sena, foi escrito no Brasil em 9 de setembro de 1959, pouco depois de aqui ter chegado em seu exílio voluntário. Publicado em *Peregrinatio ad loca infecta* (1969), esse poema é composto por 14 versos organizados em uma estrofe com 8, uma estrofe com 4 e uma estrofe com 2, o que, considerado em perspectiva com o título, pode levar o leitor a dedicar atenção à hipótese de a peça ser um *soneto ainda que não* pareça. Nesse sentido, algumas reflexões se apresentam, como o fato de Camões, Bocage, Antero serem, sabidamente, os maiores sonetistas portugueses e/ou o fato de, na esteira das renovações da lírica moderna, Cesário, Nobre, Pessanha constarem como nomes que reelaboram as formas clássicas do soneto italiano, seja quanto ao ritmo, seja quanto à estrutura de tese-antítese-síntese, seja quanto ao prosaísmo dos temas. Em todos eles, porém, o soneto mantém-se na sua estrutura clássica de 2 quartetos e 2 tercetos e tem esquema rímico tradicional.

Pensar o “Soneto ainda que não” a partir do modelo estrutural petrarquiano e contra o pano de fundo dos poetas citados dá ao leitor o argumento para não lê-lo como um soneto, pois o esquema estrófico 8-4-2 está mais distante da invariável organização estrófica 4-4-3-3 daquele tipo de composição. Em contrapartida, o arranjo de estrofes no poema seniano parece mais próximo das possibilidades do soneto inglês: 12 versos em estrofe única seguida de um dístico ou 3 quadras independentes e rimadas seguidas de 1 dístico, sobretudo porque a sua estância final é um dístico conclusivo, nos moldes do *couplet* no soneto shakespeariano. Assim, ainda que muito pouco se veja do soneto inglês em Portugal e no Brasil e embora muitos tratados de versificação sequer o mencionem, não parece absurdo sugerir que Jorge de Sena transforma, aqui, o modelo consuetudinário de soneto inglês

ao compor “Soneto ainda que não” com arrumação estrófica diferenciada, com versos decassílabos de acentuação variável (exceto o v. 1, dodecassílabo) e com algumas rimas imperfeitas / toantes (“*insinuo*” / “*ininterrupto*”; “*sentido*” / “*firme*” / “*vivo*”).

Do ponto de vista argumentativo, Sena segue à risca o padrão tese-antítese-síntese (em geral, mais frequente que tese-síntese): o argumento é dado nos versos 1 a 8, aos quais se contrapõe a estrofe seguinte, que principia com a clássica adversativa “mas”, seguida da conclusão. Veja-se: nos versos 1 a 8, o sujeito poético se dá a ver ao leitor a partir de sua relação com as coisas. Ele se insinua às coisas e, através do “infinito amor”, dá sentido a elas (v. 1 e 2). Nesse processo, destaca-se que a definição das coisas e do eu se evidencia somente quando o sujeito poético se reconhece ontologicamente e, assim, reconhece as coisas (v. 3 e 4). Se no verso 4 está reiterada a essência do ser e o processo em andamento de constituir-se (“de *ser* um *ser* que *sendo* as reconhece”), nos versos 5 e 7 o sujeito poético se mostra na condição de “*estar ininterrupto*”: “me vejo ambíguo e distraído e firme”, humanizando as coisas. É de notar a engenhosidade de Sena, que emprega o vocábulo “ser” como substantivo, como verbo na forma do infinitivo e como verbo na forma do gerúndio e o usa na sua variante ser X estar para marcar o que diz respeito ao caráter ontológico e o que anuncia a condição temporária, ainda que ininterrupta. Vê-se, desse modo, o tensionamento expresso no “ambíguo” ser/estar e na dupla “distraído e firme”. É de notar, ainda, a engenhosidade de Sena no modo como esses adjetivos aparecem no verso, sempre intercalados pela coordenada aditiva “e”, o que faz com que cada adjetivo se sobreponha ao anterior, de modo que o que prevalece nessa sequência é o estar firme, “aliciando humanamente as coisas.” (v. 8).

Dada a tese, o verso 9 expõe a antítese. O interlocutor evocado (“meu amor”) e intimamente referido (“Ti” aparece 3 vezes nos v. 9 e 10) é, de fato, o que move o eu, o que o faz contemplar as coisas e o que dá realidade a elas. Sem a pessoa amada, estar no mundo, relacionar-se com as coisas, é

algo “fortuito”. Com a pessoa amada e somente por ela, o sujeito poético contempla as coisas, penetra na realidade. Daí a síntese expressa numa sequência de enálages: “Se noutro mundo fora que existisses, / eu te criara neste e às minhas coisas.”. Se o “Soneto ainda que não” tematiza o amor, como que herdeiro da tradição, o faz pelo viés da modernidade, pois apenas a tríade amador-amada-realidade das coisas dá sentido a tudo, inclusive à criação poética.

* Professora Associada da FFLCH da Universidade de São Paulo. Livre-Docente (2018) em Literatura Portuguesa pela USP, tem 3 Pós-Doutorados (USP / 2002-2003; Universidade Nova de Lisboa / 2008; Universidade de Lisboa / 2013), sendo os dois últimos apoiados pela FAPESP. É líder do Grupo de Pesquisa “Poéticas e Escritas da Modernidade (poem)” e coordena o Laboratório de Estudos de Poéticas e Ética na Modernidade (LEPEM). Mantém publicação regular, no Brasil e no exterior, em revistas e periódicos da área, em dicionário e em livros.

FALA DO DELEGADO DO MINISTÉRIO PÚBLICO

Leonardo Gandolfi*

O poema em questão (publicado em *Peregrinatio ad loca infecta*) é um monólogo dramático, texto no qual uma personagem histórica ou ficcional assume a primeira pessoa. O formato ganhou destaque durante a era vitoriana na Inglaterra, em que se distinguem alguns poetas, entre eles, Robert Browning. Já no século XX, o monólogo dramático evidencia certa posição moderna em poesia na qual autor e voz não coincidem. Para alguns, é como se a lógica do monólogo dramático contaminasse a própria ideia de lírica moderna, na medida em que se costuma dizer que a voz do poema pertence a uma personagem do autor.

Além do poema escolhido, Jorge de Sena escreveu outros monólogos dramáticos. Entre eles, “Lamento de Dom Juan”, do mesmo livro, e “Camões dirige-se a seus contemporâneos”, de *Metamorfoses*. Em Portugal, Sena não está sozinho nesta prática poética. Valeria citar pelo menos dois textos de outros autores: “Meditação do Duque de Gandia sobre a morte de Isabel de Portugal”, de Sophia de Mello Breyner Andresen, e “Fala de um homem afogado ao largo da Senhora da Guia no dia 31 de Agosto de 1971”, de Ruy Belo. Tais poemas ao lado de “Camões dirige-se...”, por si só, já assegurariam um lugar especial para o monólogo dramático no panorama da poesia portuguesa do século XX.

Indo mais longe, o drama em gente de Fernando Pessoa pagaria algum tributo ao monólogo dramático. Aliás, Sena inicia seu livro de ensaios *O poeta é um fingidor* com um texto de 1953 em que discute o estatuto da sinceridade artística a partir de um poema de Kaváfis, autor que, além de praticar o monólogo dramático, fez largo uso de elementos narrativos e dramáticos na lírica. Prestes a ler os versos de Kaváfis, Sena diz não acreditar na poesia que não seja escuta do mundo, sem uma extrema e contida

humildade, ao que acrescenta que cumpre ao poeta assumir dramaticamente os efeitos da própria sinceridade.

Assim, na dinâmica entre o dramático e aquilo que Sena nomeia como sinceridade, seria interessante tomar conceitos de sua poesia, como testemunho e metamorfose, e justapô-los às formas com que – no monólogo dramático – sujeito, objeto e interlocutor se relacionam. Nesse jogo talvez flagrássemos menos a prosopopeia, como figura de linguagem, do que a presença de seu mecanismo, como defende César Aira. E tal mecanismo tem a ver não com objetos ou animais que falam, mas sim com a voz desprendida que passa a falar e por isso o faz de modo desconcertante. Voz que deseja acertar as contas com o que chamamos de subjetividade.

No texto escolhido, temos um delegado dirigindo-se a um público (“meus senhores”). O endereçamento não visa a criar diferenças entre o lugar do delegado e dos interlocutores, pois rapidamente o primeiro reúne a si e aos outros sob um mesmo “nós”, como se o enunciador quisesse politicamente se colocar junto da plateia.

Já no primeiro verso o desejo de paridade se faz presente: “... Mas, meus senhores, nenhum de nós tal pensa”. Que o poema começa *in media res* é o que indica os três pontos com os quais se inicia. Conforme avança, vemos algumas ações – “a extensão/ do crime nos escapa”, “E a multidão de provas (...) em nada nos adianta” – que minam a prática do julgamento e, em última instância, minam a possibilidade da lei.

A julgar que o delegado e os outros assumam a função de juízes sem elementos para um veredito, não surpreende o encaminhamento sugerido pela voz: “Suspendemos/ nossa decisão”. E antes já falara: “Não que eu proponha a absolvição do réu”. Quanto à resolução final, não resta dúvida: “Nem liberdade, nem prisão”. O homem a ser julgado, diz o delegado, “nos é nefasto”. Seria o homenageado Kafka, seria o sr. K, personagem de *O processo*, ou seria outra pessoa?

A suspensão da sentença (não se trata de um adiamento) ou é um mergulho inusitado no mundo da burocracia opressora (tamanho paralisia interrompe a própria burocracia) ou temos um final à maneira de Bartleby, personagem de Melville cujo refrão é: “*I would prefer not to*”. De qualquer forma, a máquina embrutecida da lei emperrou. A justiça chegou a uma resolução, mas sua resolução suspende o trabalho da autoridade.

Por falar em autoridade, tal suspensão traz consequências também para a voz do poema, que defende para si a não-autoria: “requeiro que nessa acta fique escrito/ que não falei. É tudo. Tenho dito.” Neste caso, sem autoria, torna-se mais fácil sair de cena. Afinal, trata-se de um monólogo dramático. Portanto, na próxima vez, não teremos mais essa voz.

* Professor de literatura portuguesa da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). Organizou a antologia *O coração pronto para roubo* (2018), com poemas de Manuel António Pina. Como poeta, publicou os livros *A morte de Tony Bennett* (2010) e *Escala Richter* (2015).

GLOSA DE GUIDO CAVALCANTI

Caio Gagliardi*

Na obra de Jorge de Sena, “Glosa de Guido Cavalcanti” (11/06/1961), publicado em *Peregrinatio ad loca infecta* (1969), está entre os poemas notáveis sobre a imagem do exilado no seio da própria pátria. A passagem “e morrerei / no exílio sempre”, que permite ser lida como um princípio de vida, é um dos axiomas centrais de sua obra. O poema dialoga com uma balada de Guido Cavalcanti, importante poeta florentino do século XIII, enviado para o exílio após a vitória guelfa no conflito com os gibelinos. Cavalcanti retorna do exílio já muito doente e morre logo depois de chegar a Firenze. Modernamente, é um poeta reapreciado, tornou-se uma das máscaras recorrentes de Ezra Pound, seu tradutor para o inglês, e sua “Ballata XI” figura como dos mais citados poemas de exílio da literatura italiana. Como o poeta já não espera retornar à terra natal, envia à amada o poema como mensageiro de seus sentimentos, referindo-se a ele como “Ballatetta”, Baladinha (“vai tu, leve e ligeira”). Já nos últimos versos, a referência migra do poema para a própria alma do poeta (cuja imagem se confunde evidentemente com o eu lírico), fazendo do poema a sua materialização metafórica: “Tu, alma, vai, adora-a”.

Entre as suas muitas emulações e traduções, a balada de Cavalcanti rendeu uma versão para o português de Bruno Tolentino, o belo poema “Ballatetta”, de Mario Faustino (também tradutor do original), a “Baladeta à moda toscana”, de Haroldo de Campos, e o irreverente “Arrivederci”, de Érico Nogueira. Em todos eles, em que pesem as suas muitas diferenças, o objeto de desejo do eu lírico permanece sendo a(o) amada(o).

Já em “Glosa de Guido Cavalcanti”, sua referência é a pátria. Repare-se que a palavra “glosa” indica o seu procedimento de escrita, que será o desenvolvimento da epígrafe de Cavalcanti, “Perchi’ I’no spero di tornar

giammai”, traduzida no *incipit* como “Porque não espero de jamais voltar”. A expressão “Porque não espero” é um refrão repetido seis vezes. Provavelmente não passou despercebido por Sena, ao formular sua chave de prata, ser este o mesmo procedimento de que se vale T. S. Eliot em “Ash Wednesday” (1930), em cuja abertura se lê “Because I do not hope to turn again”.

É engenhoso o modo como Sena estrutura o seu poema, como se fosse um soneto, com padrão decassilábico e rimas nos tercetos, mais um verso. O décimo quarto verso cumpriria a função de arrematá-lo, mas cede lugar à chave de ouro isolada, bem à altura da tensão alimentada nos demais: “porque não espero, espero contentado”. Literalmente, a conclusão faz referência ao *modus vivendi* do poeta: por não esperar viver de outro modo, isto é, na terra natal e reconhecido, vive dignamente. Reitera-se aqui o tema seniano do exílio como condição vital, e não como martírio. Note-se o jogo de linguagem que é proposto no último verso, uma vez que “esperar” se apresenta em sua dupla acepção: primeiramente, “ter esperança”, e em seguida “aguardar” – porque não tenho esperança, aguardo contentado.

Quando lido à luz do poema sete séculos mais velho, fica claro que a “Glosa” não se identifica simplesmente com a perspectiva presente na epígrafe. No poema florentino o eu lírico lamenta a impossibilidade de retorno e canta, como quem está para morrer, para que seu poema sobreviva a si e leve seu amor à amada. Esse desejo de transcendência contrasta com a fidelidade ao mundo presente na “Glosa” de Sena, em que o eu lírico não espera que Portugal se transforme num outro país, tampouco anseia por uma salvação depois da morte. Ao invés disso, ele converte o exílio no alimento de seu espírito.

Este poema integra, portanto, uma rica tradição de reescritas da balada italiana e em muito se beneficia desse contexto. O autor aborda aqui o exílio de modo aparentemente imperturbável, de uma perspectiva tipicamente estoicista, tal como apresentada nos versos de exílio de Sêneca, que aceita seu

destino. Mas a repetição da expressão “Porque não espero” gera uma forte tensão no poema, como se o drama do exílio ovidiano, que não está patente, permanecesse latente no texto. O eu lírico considera que a pátria não está pronta para reconhecê-lo, embora ele a respeite e reconheça. A tensão entre o que afirma e o que de fato sente diz respeito ao traço porventura mais tocante desta composição: “Glosa de Guido Cavalcanti” é um poema denegativo, um texto no qual Sena se defende da própria sede de reconhecimento ao recusar admitir como seu esse desejo expresso anteriormente tanto em verso quanto em prosa.

* Professor de Literatura Portuguesa na Universidade de São Paulo, onde coordenada o grupo *Estudos Pessoaanos* (www.estudospessoanos.fflch.usp.br). Jorge de Sena ocupa posição central em disciplinas que aí ministra, tendo sobre ele publicado alguns ensaios, sendo dois deles em coautoria com Daiane Walker Araujo, sua orientanda no Mestrado, obtido com a dissertação *Jorge de Sena e a recusa dialética ao fingimento pessoano* (USP, 2017). É autor, entre outros, de *O renascimento do autor – autoria, heteronímia e fake memoirs* (2019) e organizador do volume de ensaios *Fernando Pessoa e Cia. não heterônima* (2019), além das obras *Fernando Pessoa – Teatro do êxtase* (2013), *Raul Pompéia – O ateneu* (2008) e *Fernando Pessoa – Mensagem* (2007).

COURAÇADO POTEMKIN

(depois de ver o filme de Eisenstein)

Renata Soares Junqueira*

Jorge de Sena abominava as ditaduras. Tanto que, em 1959, depois de se envolver numa fracassada tentativa de golpe contra o Estado totalitário de Salazar, exilou-se voluntariamente no Brasil a pretexto de participar do IV *Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros*, realizado em agosto na Universidade da Bahia. Cá viveu seis anos. Primeiramente fixou residência na pequena cidade de Assis, no interior de São Paulo, onde foi professor catedrático de Teoria da Literatura na então Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras. Em 1961 transferiu-se para a sua congênera de Araraquara (hoje Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, no *campus* de Araraquara), onde foi catedrático contratado de Literatura Portuguesa até licenciar-se, em outubro de 1965, ao mudar-se para os Estados Unidos a convite da Universidade de Wisconsin. Era, pois, de esperar que se demitisse da cátedra paulista (o que ocorreu em 1967), uma vez que, coerente na sua nobre repugnância pelas ditaduras, Sena deveria sair também do Brasil após o pérfido golpe militar que em abril de 1964 dera fim ao governo democrático de João Goulart.

É certo, todavia, que de 1959 a 1964 o escritor vivenciou no Brasil, com entusiasmo, tudo o que decerto desejava para Portugal: um sensível fortalecimento dos movimentos sociais de esquerda – na esteira da bem sucedida revolução cubana – e uma notável politização dos estudantes culminando na criação do atuante Centro Popular de Cultura (CPC) em 1962. No embalo dessa agitação social, escreveu em São Paulo, às vésperas do Natal de 1961, o poema que ora comento, transcrito da imprescindível antologia *Poemas com cinema*, organizada por Joana Matos Frias, Luís Miguel Queirós e Rosa Maria Martelo, publicada em Lisboa, pela Ed. Assírio & Alvim, 2010.

O poema oportunamente evoca, sob inspiração do filme que Eisenstein lançara em 1925, o acontecimento que foi gritante prenúncio da Revolução Russa de 1917, isto é, a revolta, em 1905, dos marinheiros do Couraçado Potemkin, que se recusaram a comer a carne estragada que os seus comandantes lhes ofereciam. Retomando alguns dos planos inesquecíveis da película – o do “carro de criança/descendo a escadaria” e o “da mulher de lunetas que abre a boca em gritos mudos” –, Sena relembra que a população da cidade portuária de Odessa apoiou a revolta e sofreu, por isso, a brutalidade das forças repressoras do regime czarista.

Visto pelo poeta, o couraçado russo transforma-se, é evidente, em símbolo de resistência capaz de encher de esperança outras “multidões dispersas” – do Portugal de outrora?; do Brasil de hoje? –, e elas, “Nos cais do mundo, olhando o horizonte”, “esperam ver surgir as chaminés antigas, / aquele bojo de aço e ferro velho”.

É nitidamente um poema de denúncia, anti-fascismo: “Uns morrem, outros vendem-se, / outros conformam-se e esquecem e outros são / assassinados, torturados, presos. / Às vezes a polícia passa entre as multidões, / e leva alguns nos carros celulares.”

Transcrevo aqui, na íntegra, as três últimas estrofes, que encerram o poema com esperança de ouro: “Mas mesmo que ninguém o aguarde já, / o couraçado há-de chegar. Não há / remédio, fuga, rezas, esconjuros, / que possam impedi-lo de atracar. // Há-de vir e virá. Tenho a certeza / como de nada mais. O couraçado / virá e passará / entre a esquadra que o aclama. // Partiu há muito tempo. Era em Odessa, / no Mar Negro. Deu a volta ao mundo. / O mundo é vasto e vário e dividido, e os mares / são largos. / Fechem os olhos, / cerrem fileiras, / o couraçado vem.”

A referência a Eisenstein mostra, de resto, que Jorge de Sena era também bom cinéfilo e que, como artista engajado, estava atento ao melhor cinema de resistência que no mundo se fazia. (Leiam-se, aliás, os seus artigos *Sobre*

Cinema, organizados por Mécia de Sena e M. S. Fonseca e publicados em Lisboa, em 1988, pela Cinemateca Portuguesa.)

Escrito há 57 anos, aos 23 de dezembro de 1961, o poema “Couraçado Potemkin” tem um tom profético que se revelou certo no caso de Portugal. Com efeito, a revolta de militares descontentes foi também o estopim da Revolução dos Cravos.

Odessa... São Paulo... Lisboa... “Deu a volta ao mundo. / O mundo é vasto e vario e dividido, e os mares / são largos”. Fechemos os olhos. Virá?

* Professora titular da Universidade Estadual Paulista (UNESP), *campus* de Araraquara, onde leciona Literatura Portuguesa desde 1994. Co-organizou em 1998 a exposição “Sinais de Jorge de Sena e Outros Escritores Portugueses Contemporâneos” e o livro *Intelectuais portugueses e a cultura brasileira*, dado à estampa pela Editora da UNESP em 2002. Desde 2008 tem-se dedicado aos estudos interdisciplinares, com foco em literatura, teatro e cinema. O seu livro mais recente é *O cinema épico de Manoel de Oliveira*, publicado em 2018 pela Editora Perspectiva, em São Paulo.

CLOSE READING

“AS FLORES, SOLÍCITAS, DESFOLHAM-SE.”

Joana Matos Frias*

All respectable poetry invites close reading.

I. A. Richards

Se fosse lícito iniciar a leitura com um conceito ainda mais técnico do que aquele que dá título ao poema, poderíamos talvez arriscar sugerir ao leitor que o primeiro verso oferece logo um estranho caso de anadiplose. Anadiplose, poderá constatar-se em qualquer dicionário de Retórica, é o termo que designa um movimento textual repetitivo que faz replicar no início de um verso uma palavra ou um conjunto de palavras vindos do final de um verso anterior – nos termos do próprio Sena, “não é sequer um recomeço:/ começa onde o outro se acabou”. Mas qualquer leitor desavisado facilmente verifica que, na *dispositio* do livro, o primeiro verso deste poema não retoma palavras imediatamente anteriores: em “As flores, solícitas, desfolham-se” não é identificável nenhum vestígio de “de sentir-se a nódoa negra dessa uma outra noite”. A anadiplose é estranha justamente por isto, já que nela se resgata integralmente um verso escrito “há mais de uma década”, conforme explicita o poeta no interior do poema.

Este, porém, traz consigo uma outra estranheza, que coloca em causa (ou em cena) a legitimidade do enunciador e da sua *reprise*: se é certo que o incansável leitor recupera com destreza o poema “Solícitas as flores”, para confirmar que ele data de “há mais de uma década” (1950), é já bastante incerto que esse poema seja “um longo poema”. Em rigor, tratava-se de uma composição de 14 versos, a medida própria do soneto, que nunca ninguém se lembrou de qualificar como forma longa, não fosse criar-se um problema de apreciação de escala a sextinas, odes, elegias e epopeias. Mas mais estranho ainda é considerar-se *longo* um poema de 14 versos quando se está a iniciar

um poema de quase 100 versos. Das três, uma: ou “ao fim de um longo poema” designa, não aquele texto em particular, mas um processo criativo mais abrangente, por metonímia (“O poeta é um animal longo / desde a infância”, concordaria Luiza Neto Jorge); ou esse longo poema já integra este poema na sua contabilidade, acolhendo assim a duração da obra e uma espécie de lentidão imanente; ou encontramos-nos face a uma simples estratégia auto-irónica, hipótese que não será também de descartar. Em qualquer um dos casos, temos de admitir que há um princípio de historicidade subjacente à recordação que abre este exercício ecoante, desdobrando e enriquecendo o horizonte de expectativas desenhado pelo título: *the closest reading* será assim, na proposta de Sena, a leitura de si mesmo, quer dizer, a auto-leitura enquanto gesto de releitura, de revisita e revisão, um gesto de disciplina íntima que talvez explique a gradual aparição de palavras como “transmutar”, “mudança”, “recomeço”, graças às quais os versos distantes no tempo se aproximam no espaço do texto.

Ora, a revisita evidencia e reforça um aspecto determinante, i. e., um dos princípios mais cruciais da poética seniana: porque aqui uma flor não é uma flor mas a palavra flor, *meta*-elemento que se aproxima da indagação programática enunciada numa conhecida passagem de Fidelidade – “Ah fidelidade [...] / [...] / Como te chamo flor? Por que te chamo flor? / Como até nisto eu posso atraiçoar-te?” –, não por acaso datada de 1950. Com efeito, a flor solícita ausente de todos os *bouquets* é a palavra “flor” presente em todos os poemas: “As flores não se desfolham”, lemos, numa exposição do contraditório. E isto vem reposicionar o sentido operatório do título escolhido e da respectiva explicação paratextual que cita I. A. Richards: a proximidade, aqui, não requer verdadeiro contacto (conforme acontecia no outro texto, dominado por formas verbais tácteis e eróticas como “roçando-se”, “palpitam” ou “tocando”), mas sim competências cognitivas, descritivas e interpretativas, o que se torna flagrante na mudança de vocabulário – “verifiquei”, “observação”, “registar” – para um ambiente

lógico-semântico disciplinar, disciplinado, de escrutínio, ainda que não visando impor qualquer ortodoxia.

Neste ambiente, a ideia central da composição parece ancorar-se no questionamento crítico da linhagem histórico-literária da “mania analógica”, mas esse questionamento, que é a face visível de uma espécie de argumento poemático característico da produção mais meditativa de Sena, acaba por ser o ponto fundacional daquilo que, em toda a obra e muito particularmente nos anos 60, tem um carácter quase obsessivo: tudo o que é humano – mesmo difícil – lhe interessa, quer dizer, “tudo / o que humano se torna ao nosso olhar”, como as flores abrindo, ou as folhas, solícitas, folheando-se.

* Professora Auxiliar na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, onde se doutorou em 2006 com a dissertação *Retórica da Imagem e Poética Imagista na Poesia de Ruy Cinatti*. Membro do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, membro da Direcção da Sociedade Portuguesa de Retórica e da Rede dos Professores de Literatura Brasileira em Portugal. Investigadora da rede internacional LyraCompoetics. Autora do livro *O Erro de Hamlet: Poesia e Dialética em Murilo Mendes* — com que venceu o Prémio de Ensaio Murilo Mendes —, responsável pela antologia de poemas de Ana Cristina Cesar *Um Beijo que Tivesse um Blue* e pela antologia *Passagens: Poesia, Artes Plásticas*; co-responsável (com Luís Adriano Carlos) pela edição fac-similada dos *Cadernos de Poesia*, e (com Rosa Maria Martelo e Luís Miguel Queirós) pela antologia *Poemas com Cinema*. Tem publicado ensaios no campo da *Estética Comparada*, dos Estudos Interartes e de Intermedialidade — privilegiando as correlações entre a poesia, a pintura, a fotografia e o cinema —, e a sua actividade crítica tem-se repartido por autores das literaturas portuguesa e brasileira modernas e contemporâneas. Publicou as colectâneas de ensaios *Repto, Rapto e Cinefilia e Cinefobia no Modernismo Português e ainda O Murmúrio das Imagens* (2 vols.).

UMA SEPULTURA EM LONDRES

Roberto Vecchi*

Pode-se começar pelo depois: na 2ª edição de 1978 de “Uma sepultura em Londres” aparece uma nota a explicar que na 1ª ed. de 1969 “não podia anotar-se, para notícia dos distraídos, que esta sepultura era obviamente a de Karl Marx”. Explicação desnecessária mas historicamente compreensível.

Este longo e denso poema em prosa – um oximoro definitório que nada diz – de fato redundante de sinais e referências que mostram, também a leitores desatentos, a identificação do túmulo no cemitério de Highgate a ser retratado. Numa determinada altura, aliás, a própria inscrição do monumento é citada, não literalmente, mas de modo quase explícito. É aquela famosa frase conclusiva das *Teses sobre Feuerbach* que aqui encontramos adaptada e referida aos “escravos que sabem que só podem transformar” o mundo. Uma solidez que é um indicador relevante para a apreensão do poema em torno da ideia de monumento.

A estrutura de um texto que é ao mesmo tempo poesia e prosa é crucial porque deve sempre legitimar as suas condições literárias. Que não decorrem de elementos exteriores, mas atingem um jogo de simetrias e rupturas que formam relações de natureza fonética, sintática ou semântica numa superfície que vai além do plano comunicativo. É o que acontece no poema.

O retorno aos lugares mais significativos não ocorre por versos ou ritmos mas por imagens e palavras. A relação, por exemplo, entre o plano físico e metafísico articula-se já a partir do contexto londrino que decorre por três vezes, sempre em contato com a imagem sensorial do frio. Assim como é pela técnica do elenco que se acumula a imagem do poder dominador por referências históricas, literárias (Sarrotris de Memphis) metonímicas (“*potteries*”) ou geográficas. O físico atravessa inclusive o corpo, pela dominação sexual de Lawrence de Arábia. Mas é o avesso, o dominado, da

relação de poder que estrutura a coluna da composição pelo termo em absoluto mais recursivo: escravo. Palavra que recorre bem 8 vezes (9 se considerarmos o nome próprio de Spartacus, o escravo trácio símbolo da revolta, através de um vocativo antifrástico que funciona, na verdade, como uma antonomásia da subalternidade incorrosível perante a inexorável pulverização da história).

O metafísico da passagem é a obra do filósofo que se expressa pela emersão de um elemento conceitual claro: a passagem do trabalho forçado e escravo para a sua modernização e disfarce como trabalho contratualizado, inclusive nas tutelas da “previdência social”. É o dominador do uso dos corpos alheios (Lawrence) que proporciona a transição da desconstrução do sentido do trabalho. A revelação de que o trabalho moderno, em relação ao escravizado, se torna até mais económico como percebem, a certa altura, os imperadores que assim libertam os seus escravos para mais um uso dos seus corpos. A preocupação que se insinua no texto, sempre pela oscilação do físico ao metafísico, é porém uma apreensão de tipo patrimonial que enceta o retorno do metafísico para o físico.

Desconstruído o túmulo de Marx por uma práxis, dir-se-ia poética, que decorre do uso do pensamento do filósofo, o poema coloca uma interrogação sobre a erosão da memória pelo tempo que se conjuga com o horizonte da morte e a imagem do túmulo. O “lugar ardente” onde se concentram todos os escravos cuja poeira se perdeu e que portanto os tornou invisíveis é a ocasião para delinear uma outra monumentalidade possível. É aqui que a quase citação de Marx funda uma contra-monumentalidade que não sai da sepultura mas que se desenvolve dentro da história, uma história onde se evidencia o limite de compreensão, mas também de onde se destaca o desejo de revolução. A revolta dos escravos não coincide com a revolução, mas a densidade das revoltas funda um tempo de instantes messiânicos que alteram em profundidade a linearidade só aparente do tempo histórico,

expondo, de modo nítido, a luta daqueles de baixo como um motor efetivo da história.

É esta outra monumentalidade que emerge diante do monumento funerário: uma força que se desprende do conflito e que torna o lugar dos que estão abaixo ardente ou espesso, impossível de atravessar. É o lugar que Marx pensou, mas só a revolta dos escravos fundou. E é necessário conseguir captá-lo porque, nas aparências exordiais, as dores são universais e estas existem desde os primórdios da história. Um monumento humano, que Marx conseguiu teorizar e que ficou gravado por sua vez na pedra granítica de um túmulo cemiterial. O que mais precisamos de saber?

* Professor catedrático de Literatura Portuguesa e Brasileira e de História da cultura portuguesa na Universidade de Bolonha. É, desde 2007, com Margarida Calafate Ribeiro, coordenador da Cátedra Eduardo Lourenço. Desde 2018 é membro da direção do CUE, Center of Studies Umberto Eco, sempre em Bolonha. Em Portugal, é investigador associado do Projeto ERC *Memoirs* do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra. No Brasil é pesquisador do CNPq. É Honorary Professor (2018-2020) of Lusophone Studies at the School of Cultures, Languages and Area Studies na Universidade de Nottingham. É presidente desde 2014 da AIL, a Associação Internacional de Lusitanistas.

A MISÉRIA DAS PALAVRAS

Patrícia da Silva Cardoso*

Na “Nota Introdutória” a *Da poesia portuguesa* Jorge de Sena declara: “a literatura, de resto, é algo de somenos que nunca me interessou; salvo raras exceções que me espantam, sempre a achei uma forma de analfabetismo, exatamente como o ensino universitário: uma e outro não conferem cultura, mas ideias feitas, preconceitos, muita presunção vazia.” Registrada nesse texto identificado pelo autor como ensaio, tal declaração cumpre bem o papel que, poucas páginas antes, Sena havia atribuído àquela modalidade, o de ser “antididático – contribuir discretamente para a confusão dos espíritos.” Deveras grande é a confusão que alguém pode provocar ao afirmar seu desinteresse pela literatura quando dela se ocupa a partir de nada menos que duas frentes, a da prática literária propriamente dita e a de sua reflexão crítica.

Mas o efeito de “confusão nos espíritos” almejado por Sena está longe de ser para ele um ponto de chegada. Interessa-lhe o desdobramento provocado por essa confusão, uma reviravolta no pensamento, que retire leitores, autores, estudantes, seres humanos, enfim, da posição letárgica de quem se restringe a reproduzir o desprezível – “ideias feitas, preconceitos, muita presunção vazia”. Assim, fiel ao seu objetivo, estenderá o antididatismo para sua prática poética, provocando o leitor a confrontar-se com a palavra – com sua natureza e função –, elemento essencial na fabricação da poesia e do mundo.

“A miséria das palavras” é um poema que se desenvolve como observação e denúncia do esvaziamento da força da palavra. À partida, belicamente, a serviço da “confusão nos espíritos” como acontece naquela “Nota Introdutória”, o eu lírico declara: “Não: não me falem assim na miséria, nos pobres, na liberdade”. O “assim” corresponde àquele estado de coisas

dominado pelo princípio das ideias feitas & cia, que desconfigura a seriedade que as palavras “miséria”, “pobres” e “liberdade” carregam consigo. Seriedade tamanha que a sua simples menção deveria ser suficiente para suprimir as condições a que as duas primeiras palavras correspondem e fazer materializar-se a terceira: “Se a miséria e a pobreza / fossem o vômito que deviam ser posto em palavras, / a imaginação possuída e vomitada que deviam ser, / viria a liberdade por acréscimo, sem palavras, sem gestos, sem delíquios.”

Mas, num cenário dominado pela letargia alimentada de ideias feitas, dizer “miséria”, “pobres”, não aciona a imaginação que faz quem está longe da pobreza e da miséria senti-las no pensamento (para usar a poderosa articulação cara a Fernando Pessoa), profundamente – o que se expressa precisamente em “imaginação possuída e vomitada” –, banindo-as por isso como absurdos. Opera-se então uma fratura entre a palavra e a coisa que ela diz (“apenas se fala do que não se fala”), para o que o comprometimento da imaginação é determinante. No limite, a força da palavra depende da sua articulação com a imaginação, pois é esta que nos pode projetar em um mundo sem miséria e sem pobres: “e a miséria é isso: não imaginar / o nome que transforma a ideia em coisa, / a coisa que transforma o ser em vida, / a vida que transforma a língua em algo mais / que o falar por falar”.

“A miséria das palavras” é um exemplo perfeito do exercício daquele antididatismo assumido por Jorge de Sena, de seu compromisso com a palavra que, para nosso proveito, levou-o a falar muito, mas nunca a falar por falar.

* Graduiu-se em Letras pela Universidade Estadual de Campinas, onde também fez Mestrado e Doutorado, ambos na área de Teoria e História Literária. É professora da Universidade Federal do Paraná. Foi professora visitante na Universität Leipzig, na Alemanha, e na Université Lyon 2-Lumière, na França. Como bolsista da Fundação Calouste Gulbenkian, fez pós-doutorado na Universidade Nova de Lisboa e, com bolsa da CAPES, fez pós-doutorado, na University of Surrey, Inglaterra. Foi presidente da ABRAPLIP (Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa) no biênio 2016-7. Coordena, o mestrado bilateral entre a Universidade Federal do Paraná e a Université Lyon 2-Lumière. Dá ênfase à Literatura Portuguesa e aos

diálogos entre esta e outras literaturas, como a brasileira, a inglesa e a francesa. Investiga e orienta pesquisas, entre outros temas, sobre o conceito de representação e seus possíveis vínculos com o imaginário construído pelo discurso ficcional, no âmbito da produção literária e cinematográfica e a identidade do sujeito e a identidade cultural.

OS NOCTURNOS MERECEM RESPEITO OU A SALVAÇÃO DO BRASIL EM 1º DE ABRIL

Otávio Rios*

O poema integra o livro *Peregrinatio ad Loca Infecta*, mais precisamente na sua terceira parte, e se insere no seio de um conjunto de textos que funciona como uma espécie de diário poético de Jorge de Sena pelo exílio. Como é sabido, o autor viveu em terras brasileiras de 1959 a 1965, enquanto vigia em Portugal o regime salazarista, cuja derrocada se deu apenas em 1974 com a Revolução dos Cravos. Se, como poucos escritores portugueses de seu tempo, Sena estabeleceu uma profunda relação com o Brasil (lembremo-nos de que foi professor universitário em São Paulo), talvez por isso mesmo a sua produção literária ultrapasse uma visão idílica e caricata do país de acolhimento.

Testemunha da ditadura portuguesa, Jorge de Sena acompanhou o desenrolar dos fatos que, em 1964, converteram o Brasil de uma jovem democracia promissora (de estadistas como Juscelino Kubitschek e João Goulart) em uma ditadura civil-militar, cujo regime perduraria até 1985. É sobre os acontecimentos enredados nessa conjuntura política que o poema “Os nocturnos merecem respeito ou A salvação do Brasil em 1º de abril” reflete. Para Sena, a ascensão ao poder de um grupo ilegítimo, obrigou-o não apenas a posicionar-se poeticamente, mas significou o aprofundamento de seu próprio exílio: um duplo golpe na liberdade de expressão e no modo de viver. Por meio da literatura seniana, Portugal pôde acompanhar, mesmo que de forma indireta, os tristes fatos que pautaram nossa vida nacional.” Há 55 anos o Brasil foi vítima de um Golpe de Estado cujos meandros Jorge de Sena registrou.

Os tempos de agora não são os mesmos de 1964, mas muito do discurso que circulava à época em que Jango foi deposto reverbera na sociedade

brasileira de hoje, que experimenta a ascensão de uma nova direita, igualmente comprometida com expurgar “comunistas” e preocupada em proteger a “família” e a “nação” – Brasil acima de tudo! Deus acima de todos! Como, então, não falar de política? Todavia, não quero fazer deste comentário um esboço do meu próprio ideário. Basta que se leia um breve trecho do preâmbulo “À Nação” do “Ato Institucional N° 1 (AI-1)”, que, publicado dias depois à deposição de João Goulart, dá forma ao regime de governo que se iniciava: “Para demonstrar que não pretendemos radicalizar o processo revolucionário, decidimos manter a Constituição de 1946, limitando-nos a modificá-la, apenas, na parte relativa aos poderes do Presidente da República, a fim de que este possa cumprir a missão de restaurar no Brasil a ordem econômica e financeira e tomar as urgentes medidas destinadas a drenar o bolsão comunista (...)”. “Os nocturnos merecem respeito ou A salvação do Brasil em 1° de abril” marca a cronologia de um estado de exceção, que se completará anos depois, em 1968, com o “Ato Institucional N° 5 (AI-5)”.

Se por um lado o poema de Jorge de Sena é um aceno atualíssimo para que reflitamos sobre a história (do Brasil e também de boa parte das frágeis democracias latinoamericanas da segunda metade do século XX), para que não nos esqueçamos daquela longa noite, por outro é construído nas bases de uma propositada hesitação estética, reveladora da dupla incerteza sobre o futuro. Escrito em 7 de abril de 1964, dois dias antes da edição do AI-1, Sena abre e fecha o poema com os versos “Como podem chamar noite a isto?”. Lançando mão de uma construção bastante original, o poeta nos arrasta para dentro do poema e nos faz pensar, com Karl Marx, que a “A história se repete, a primeira vez como tragédia e a segunda como farsa”. Poucos meses depois, Sena deixou o Brasil e autoexilou-se nos Estados Unidos da América, onde foi professor universitário de destaque e veio a falecer em 1978.

* Professor Adjunto da Universidade do Estado do Amazonas, onde leciona no curso de Letras – Língua Portuguesa e no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas (Teoria, História e Crítica da Cultura). É Doutor em Letras Vernáculas (Literaturas Portuguesa e Africanas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e realizou Estágio Pós-Doutoral, com bolsa Capes, junto ao Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Faculdade de Letras da Universidade do Porto (Uporto). Foi Presidente da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa (ABRAPLIP) de 2013 a 2015.

EM CRETA COM O MINOTAURO

Carlos Mendes de Sousa*

Gostaria de falar da minha experiência de leitura do poema em sala de aula, concretamente num módulo sobre as representações de Portugal na poesia portuguesa moderna e contemporânea. Este foi o texto que, nesse lugar, maior adesão suscitou. Acho que para esse forte impacto também terão contribuído as projecções, os processos de identificação (penso em especial nos muitos alunos brasileiros que nos últimos anos têm afluído a cursos de pós-graduação na Europa). A questão das pátrias, dos exílios e das emigrações sempre foi um tema particularmente sensível. Além disso, “Em Creta com o Minotauro” proporciona uma estimulante leitura (tantas são as ressonâncias ali contidas) que torna muito viva a discussão à volta das coisas ditas e das não-ditas. Desde logo a deteção dos intertextos: dos mais óbvios, como Camões e Bernardo Soares, aos menos explícitos, como Nietzsche ou Kavafy, nesse caminho de uma poesia culturalista, no seu caso sempre devindo carne viva.

Foi também nessas aulas que me ocorreu outro eco. Falo do igualmente célebre “O poeta come amendoim”. Em Araraquara, Jorge de Sena encontrou um rasto do “grande e tão influente Mário de Andrade”, como se lhe referiu. Num texto de 1977, Sena menciona o gesto da doação feita por aquele poeta de parte considerável de seus livros à Biblioteca Pública de Araraquara. E recorda que pôde manusear este espólio bibliográfico, quando viveu na cidade. A primeira e mais imediata aproximação que encontro decorre do enquadramento que no poema modernista de Mário de Andrade nos dá a ver o poeta comezinhamente comendo amendoim. Depois vem a reverberação dos versos que falam por si, na linha deflacionária, tocando numa das mais sensíveis teclas da vivência seniana: “Pátria é acaso de migrações e do pão-nosso onde Deus der...”.

Na “Nota introdutória a uma dupla reedição”, escrita para a junção dos contos no volume *Antigas e Novas Andanças do Demónio*, Jorge de Sena apresenta uma interessante observação sobre o alcance dos seus “Prefácios”. Ausente do país desde 1959, estes paratextos corresponderiam a uma forma de substituição dos “lugares de reunião pública e privada aonde as reputações se fazem ou desfazem”, como é o caso dos encontros nos cafés. Talvez também se possam ler a partir daqui, em clave de tertúlia, os significados do estranho encontro com o Minotauro.

Em 1970, alguns meses antes de se mudar para Santa Barbara, ocorre um gesto revisionista do autor, relativamente a este poema, que importa considerar. Como se fosse imperioso esse regresso, em hora de balanço. Agora não pela via das habituais leituras explicativas em notas metatextuais, mas através da própria voz poética, num registo próximo do concretismo. O que está em causa em rigor é a revisão da última estrofe. É em *Sequências*, livro póstumo organizado por Mécia de Sena, e publicado em 1980, que encontramos o poema a que me refiro, na primeira secção intitulada “Invenções *au goût du jour*”. Quase todos os textos deste conjunto foram escritos no início de 1970. Apenas três foram publicados em jornal (*Diário de Notícias*, 16.04.1970) e entre estes encontra-se justamente o poema em causa: “Sobre uma estrofe de Jorge de Sena”. O distanciamento analítico destaca a moldura simbólica (lugar, animal e solidão) e os efeitos tropológicos da “redução negativa”. Passa-se de imediato a um expressivo comentário, isto é, uma autocrítica marcada por um particular envolvimento, como é sempre nele o seu viver inteiro.

Como explicar a quietude que no último verso toma conta do poema? Depois do desalento, depois da raiva da pouca humanidade do mundo, depois da inconformada vociferação, o que quer dizer esse frente a frente, em paz, com o Minotauro? Tudo parece encaminhar-nos para a leitura do íntimo quadro convival, num idealizado afastamento dos ruídos do tempo desassossegado, como forma última de resolução. Mas é aí que se impõe o

comentário: “hei-de tomar em paz o meu café (isso é o que ele julga)”. Para que não haja dúvidas, é re-instaurada a dúvida.

O poema ajuda-me a fixar um retrato, rebobinando o tempo até ao momento em que avidamente descobri Jorge de Sena. Nessa mesma altura, eu ia devorando também os filmes de Pasolini, à medida que iam sendo distribuídos entre nós. Recordo igualmente uma exposição e uma palestra de Duane Michals, na mesma cidade onde então eu morava.

Muito se escreveu já sobre a vertente interartística na obra de Sena. São conhecidas algumas das suas predileções relativas a filmes e a cineastas. Não me lembro de ter visto referências a Pasolini. Convoco este nome e o de Duane Michals, a propósito do poema e da sua cena mais plástica. Consigo imaginar o quadro poético do encontro com o Minotauro, em sequência narrativa, pela lente do fotógrafo americano. E também pela câmara de Pasolini. Penso muitas vezes nisso ao ler a última estrofe do poema. Como uma fotografia, como um fotograma. Era assim que eu gostaria de captar o seu retrato se fosse fotógrafo ou cineasta.

* Professor na Universidade do Minho. Tem-se dedicado especialmente ao estudo da literatura brasileira e da poesia portuguesa moderna e contemporânea. Entre os seus trabalhos contam-se os livros *Clarice Lispector. Figuras da escrita*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2012 e *Clarice Lispector. Pinturas*, Rio de Janeiro, Rocco, 2013.

À MEMÓRIA DE KAZANTZAKIS, E A QUANTOS FIZERAM O FILME “ZORBA THE GREEK”

Isabel Almeida*

“Toda a poesia é circunstancial”, afirmou Jorge de Sena, em “Isto não é um prefácio” de *Peregrinatio ad loca infecta* (1969). “Circunstanciais” – insistia – eram os textos ali reunidos, “no sentido de terem sido suscitados por e dirigidos contra acontecimentos notórios, ou no de terem tomado alguns escritores como pretexto de existirem.” A esta luz, lemos melhor “À memória de Kazantzakis, e a quantos fizeram o filme “Zorba the greek”” – decerto um dos poemas “amáveis” anunciados com ironia no subtítulo do livro.

Sena assumiu sempre a “agressividade” ou até a “violência” de muita da sua escrita. Por isso mais significativa resulta a moderação observável em “À memória de Kazantzakis”. Toda a primeira estrofe se desenvolve como uma hábil teia retórica – ou um exercício de dissimulação. Apontando um caso (“uma vez”) e distinguindo dois poetas, sem os nomear, como se buscasse uma neutra abstracção, Sena evita sugerir abismos: a potencial aspereza do imperativo usado na frase de abertura (“deixa os gregos em paz”) vem mitigada (“recomendou / [...] um poeta a outro”); e o que avulta é um ponto de vista superior, quase omnisciente – o ponto de vista de quem, apto a radiografar as posições em confronto, as atenua.

Importa perceber como: denunciando um equívoco (“Mas este poeta, o que falava / de gregos, não pensava neles ou na Grécia”); justificando uma atitude (“E o outro apenas detestava, / nesse falar de gregos [...] o que lhe parecia / traição à nossa vida amarga”). Pese embora a vantagem atribuída a uma das partes, tais gestos surpreendem, na obra de Sena, onde, por regra, amor é amor, ódio é ódio, fúria é fúria. Conceder que não há erro mas engano (“falava” – “não pensava”); admitir a subjectividade de um juízo (“o

que lhe parecia”), modalizar a recusa (“apenas detestava”), constituem formas de uma contenção rara no seu discurso. Percebe-se porque a adoptou aqui: no anónimo par de poetas, é fácil reconhecer uma projecção de Sophia de Mello Breyner Andresen (caricaturada no deslumbramento em face de “estátuas brancas” e da “beleza delas”, ou na “liberdade de adorá-las sem folha de parra”) e do próprio Sena, a quem quadrava o perfil de poeta avesso a “evasões” da “nossa vida amarga”. Se dúvidas restassem, a *Correspondência* dos dois autores bastaria para as dissipar.

Sena, que publicamente aclamou Sophia, incluindo, na entrada de *Peregrinatio*, a dedicatória com a qual em 1950 lhe enviara – amizade longa, já – *Pedra Filosofal*, guardou silêncio discreto sobre “À memória de Kazantzakis”... Notas acrescentadas na reedição de 1978 (*Poesia-III*) explicam a relação entre alguns textos e contextos. Sobre “Deixa os gregos em paz”, nem uma linha. Intensamente nítida e cuidadosamente velada ficava, pois, a representação de um diálogo com Sophia – um diálogo em que Jorge de Sena tudo fez para que lhe coubesse a última e decisiva palavra.

Repare-se: a evocação do romance de Kazantzakis ou do filme de Michael Cacoyannis integra uma construção argumentativa; vale como prova da tese que vai sendo enunciada. A partir da segunda estrofe, ressalta no texto uma expressão categórica, sentenciosa, que, sem consentir dúvida ou alternativa, é aplicada para evidenciar uma estupenda complexidade: a Grécia, e “mais que em Grécia Creta”, são o lugar do paradoxo; “Grécia nunca houve como / essa inventada nos compêndios”; a Grécia é uma estranha *coincidentia oppositorum*, “áspera doçura”, sordidez e pureza, claridade e negrume.

À Grécia aludem outros poemas de *Peregrinatio*, no registo orgiástico de “Pan-Eros”; na clave iconoclasta da “Homenagem à Grécia” ou da fantasia mitológica tecida “Em Creta, com o Minotauro”; na perspectiva céptica da “Glosa de Menandro”, de “To be or not to be” ou de “Deuses, quem mos dera...”. É especial, porém, “À memória de Kazantzakis”...: pelo *pathos* do fascínio; pela explícita convicção de que a Grécia – esta Grécia que,

radicalmente terrena, contém em si “o tom/ exacto de uma música divina” – somos “nós”.

Quando, por fim, o poeta ajusta a si a recomendação com que principiara o texto (“Deixemos, sim, em paz os gregos”), enfatiza, com a acuidade típica dos oxímoros, um vínculo essencial: “eles [os gregos] / divinamente são a guerra em nós”. E, ao advertir que “a vida é coisa que se ensina, / mas não se aprende. Apenas / pode ser dançada”; ao exaltar o “viver com fúria”, ao sabor de pulsões e paixões, o que Jorge de Sena defende e proclama – em sintonia com uma visão do mundo e um conceito de poesia e de arte – é uma ideia do sublime.

* Docente da Faculdade de Letras e membro do Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Lisboa. Estuda a Literatura Portuguesa dos séculos XVI-XVII.

NOUTROS LUGARES

Paulo Alexandre Pereira*

Integrado na seção americana de *Peregrinatio ad loca infecta*, “Noutros lugares” pode bem ser lido como texto modelar dessa poética de circunstância que Sena programaticamente subscrevera, por interposta epígrafe de Goethe, logo em *Pedra Filosofal* (1950). De facto, não escasseiam nele indícios que convidam à sua instanciação parabiográfica, desde a menção expressa da data e lugar de composição (Madison, 21/1/1967) à sentida evocação da experiência de nostalgia e desenraizamento, consonante com as várias leituras que, no texto, têm destacado a dramática condição de exilado da *persona loquens*, de que constituiria um manifesto exorcizante sob espécie lírica. Prosseguindo uma linha hermenêutica acolhida por vários leitores que me precederam, seria esta, então, ainda uma outra *elegia da pátria*, de entre as inúmeras que, quase sempre em registo de ressentida amargura, Sena foi compondo no decurso do périplo jornadeante que lhe coube em sina. A esta contemplação melancólica, de prescrição elegíaca, não faltam sequer os ecos retóricos do tópico clássico do *florebat olim* que convencionalmente tonalizam o inventário da perda degradadora e decetiva pressuposto pelo género: “É que as maneiras, modos, circunstâncias/ mudam. Desertas ficam praias que brilhavam/ não de água ou sol mas solta juventude./ As ruas rasgam casas onde leitos/ já frios e lavados não rangiam mais./ E portas encostadas só se abrem sobre/ a treva que nenhuma sombra aquece.”

Contudo, como também aqui acontece, não é raro que, em Sena, os poemas se esquivem a uma confinante vocação testemunhal e, em imponderável e translata revelação, passem a iluminar também *outros lugares*, já distantes da vida de quem os escreveu. A eles regressarei.

A dicção é inconfundivelmente a do poeta de *Metamorfoses*. Dilatando, pela propagação da sintaxe subordinante, o verso, quebrando-o imprevistamente e

sujeitando-o ao violento contorcionismo do anacoluto, o poema desenvolve-se como débito perifrástico e cicunloquial, tornando nítida a prioridade raciocinante de quem o enuncia. Longe de evitar a impureza elocutória do seu discurso, este sujeito alterna entre a perscrutação introversiva, o *pathos* confitente e a deriva filosofante, num duplo movimento, primeiro denegativo (“Não é que...”), e, logo depois, explicativo-assertivo (“É que”).

Cedo se torna evidente que não é o tropismo do espaço – ainda que cataforicamente consignado no título – que realmente impulsiona a reflexão deste analista angustiado do efeito erosivo que o tempo exerce sobre os lugares e, mais importante, sobre quem os habitou. É, pois, mais rigorosamente, a intimação de mortalidade pressentida em todos os sítios, a sombra de solidão e morte que neles insidiosamente germina, que parece obcecá-lo. Com Foucault, poderia dizer-se que, neste poema, as heterotopias são heterocronias, porquanto os lugares parecem corresponder bem menos a um espaço do que a um tempo – o tempo da sua ocupação efetiva (e afetiva) pelo sujeito e pelos outros que, com ele, neles coincidiram. Os lugares surgem agora refratados pela lente melancólica de quem, no presente, testemunha a sua irremediável deserção, consciente de ser irrepetível o que neles se viveu, por simplesmente não rimarem os tempos nem as pessoas. Hoje, despovoados, não são mais do que vestígio eutópico de um tempo extinto: “É que os lugares acabam, / ou ainda antes de serem destruídos, as pessoas somem”. Não se trata, ainda assim, de enunciar uma ingénuo vontade regressiva, até porque a “ciência refinada e sábia” que o tempo “afina e apura” – arte do fingimento, tão tragicamente distante da gaia (ins)ciência que era a de não conhecer ainda – não aplaca a consciência magoada da insustível impermanência dos lugares e dos seres.

E regresso aos outros lugares que este poema de Sena (me) iluminou. *Omnia mutantur, nos et mutamur in illis*: é este o aviso, de ressonâncias heraclitianas, que, nas suas palavras, sempre me pareceu ressoar e que explica a nota de melancolia neomaneirista com que encerra, expressa nesse “medo

de que a vida seja isto: / um hábito quebrado que se não reata, /senão noutros lugares que não conheço”. É que, como prescientemente já intuía o prodigioso Físico da novela, “nunca sai certo o momento a que se volta”, restando-nos aprender com o lastro dissolvente do tempo a arte triste da despossessão. E, apesar disso, insistir em viver. Porque “ Há que deixar no mundo as ervas e a tristeza, / e ao lume de águas o rancor da vida.”

* Licenciado em Português/Inglês (Universidade de Aveiro, 1990), mestre em Literatura Comparada (Universidade Nova de Lisboa, 1996) e doutor em Literatura (Universidade de Aveiro, 2005). Exerce funções como professor auxiliar no Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro, onde, desde 1991, tem lecionado várias disciplinas de licenciatura, mestrado e doutoramento na área da Literatura Portuguesa e desenvolvido atividades de investigação no domínio dos Estudos Literários. É investigador no Centro de Línguas, Literaturas e Culturas, da Universidade de Aveiro.

HOMENAGEM A TOMÁS ANTÔNIO GONZAGA

Márcio Ricardo Coelho Muniz*

No ano de sua chegada ao Brasil, 1959, Jorge de Sena declara seu desejo em “conhecê-lo, compreendê-lo e amá-lo”, reconhecendo a última dessas ações como a de mais difícil execução. Por meio da leitura e do estudo sistemático das obras de escritores brasileiros, cumpriu os dois primeiros daqueles desejos. Já o profundo amor pela pátria que o acolheu em sua diáspora é mais fortemente revelado quando Sena já não está no Brasil, embora ainda em exílio. Continuando a perseguir a “liberdade de viver e expressar-se”, que não mais encontrava no Brasil pós-golpe militar de 1964, Sena foi para os EUA, onde, como poeta e professor universitário, buscou “dar ao Brasil [...] uma situação de prestígio na literatura mundial”, como afirmou Carlos Drummond de Andrade. É em sua estada em Madison, no fatídico, para nós brasileiros, mas revolucionário ano de 1968, que Sena homenageia Tomás Antônio de Gonzaga, deixando vaziar pedaços de seu amor. Amor ao Brasil e a sua literatura, e particularmente a um de seus poetas mais emblemáticos.

Em sua homenagem a Gonzaga, Sena assume um coloquialismo ao mesmo tempo sensível e direto: o poeta mineiro poderia ter se invisibilizado em meio a “insuportáveis versos/ de um árcade pedante”, mas preferiu deixar que “o espírito e o coração alça[ssem] vôo largo”, como dele afirmou Antonio Candido. Na obra deste poeta de espírito livre, Sena captura um momento de fulgor: “eu tenho um coração maior que o mundo”. Raridade do dizer poético que, por si só, permite elevar o poeta mineiro ao panteão de Apolo.

Às circunstâncias da prisão por suposta participação no movimento conspiratório contra a coroa portuguesa, impressas na produção da segunda parte do poema *Marília de Dirceu* – a cujas adversidades, sintetizadas

poeticamente na Lira II, Gonzaga responde com esta afirmação de liberdade íntima e de “grandeza invulgar” –, Sena superpõe o espanto e o encantamento que o verso do poeta mineiro lhe causam: “uma das mais raras coisas/ que um poeta disse”. Sob o impacto da beleza simples do verso, Sena considera a hipótese de Gonzaga tê-lo “copiado” de “algum velho clássico”, já que a *imitatio* era recurso retórico altamente valorizado pelas práticas letradas setecentista. Todavia, de imediato, a particularidade do dizer poético de Gonzaga volta a se impor, e Sena retorna ao encantamento inicial: maior que as circunstâncias políticas, maior que os amores da bela Marília, maior que o mundo é o coração do poeta da antiga Vila Rica.

Escritor de dizer livre, por isso em permanente exílio, Sena escolhe para centro de seu elogio a Gonzaga o verso em que o poeta mineiro anuncia ser possuidor de um espírito livre, insubmisso. É este verso de liberdade, arma empunhada pela pena de Gonzaga contra seus detratores, que o encanta e o maravilha. Insubmissão poética que Sena exercitou como poucos, em sua constante defesa pela “liberdade de viver e expressar-se”. Como Gonzaga, Sena também teve “um coração maior que o mundo”, coração que soube envolver de amor o Brasil e sua literatura.

Poema de *Peregrinatio ad loca infecta*, “Homenagem a Tomás António Gonzaga” acompanha os demais textos do livro em sua defesa da liberdade, reconhecível no verso tomado como centro do elogio, e na consciência de que, para lá de “pátrias [que] nos compram e nos vendem”, que nos obrigam a peregrinações por lugares infectos, a verdadeira pátria é a língua, ela o irmana ao poeta brasileiro e ao seu livre expressar. Elogio da língua, da liberdade, do particular dizer de Gonzaga – “Por certo/ que o teu coração era maior que o mundo:/ nem pátrias nem Marílias te bastavam”.

O reparo, estendido a Rimbaud, com que conclui a homenagem a Gonzaga, Sena coloca-o entre parênteses, como a não macular o elogio. Registra a nota incongruente, mas, como no início, prefere ladear as circunstâncias para que o fulgor surpreendido no verso siga sua trajetória de

encantamento. Afinal, no coração de Sena, parafraseando Gonzaga, coube o imenso Brasil que tanto amou.

* Bolsista de Produtividade em Pesquisa/CNPq. Professor Associado de Literatura Portuguesa do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia. Professor Permanente dos Programas de Pós-Graduação em Literatura e Cultura (PPgLitCult/UFBA) e do Mestrado Profiss*ional em Letras (ProfLetras/UFBA).

CHARTRES OU AS PAZES COM A EUROPA

Jorge Fazenda Lourenço*

“Chartres ou as pazes com a Europa” faz parte da secção “Notas de um regresso à Europa (1968-69)” de *Peregrinatio ad loca infecta* (1969), colectânea do “diário poético” em que Jorge de Sena regista, através de um dispositivo cronológico, narrativo, os poemas dos seus três exílios. O poema é escrito no dia 10 de novembro de 1968, aquando da visita do poeta à catedral, lugar de peregrinação de grandes tradições. É o primeiro poema que escreve em solo europeu, após nove anos de exílio.

A invocação de Charles Péguy, célebre pelos seus poemas de peregrinação a Chartres, surge logo no primeiro verso e tem relação com um postal enviado a Ruy Cinatti. Nesse postal, Jorge de Sena cita dois versos da “Présentation de la Beauce à Notre-Dame de Chartres”, invertendo a sua ordem e criando uma mensagem nova: “où la mort a passé, passera bien la grâce” (v. 52) / “Étoile de la mer voici la lourde nappe” (v. 1). A toalha tem aqui um sentido sagrado (a toalha do altar) e profano (a toalha da mesa em que o poeta se senta para restaurar o corpo e a mente).

Desde o primeiro verso, Jorge de Sena estabelece com Charles Péguy uma conversação em torno das questões do exílio e da memória (ou do esquecimento), das raízes e das identidades culturais, dos seus saberes e sabores.

Num primeiro momento, no peristilo do poema, o poeta português apostrofa o poeta francês e faz-lhe uma breve confissão. Uma confissão entre pares, pois ambos são poetas-peregrinos. Nós, leitores, somos os destinatários extradiegéticos.

Num segundo momento, o poeta português descreve (a Péguy e aos leitores) o seu almoço num pequeno hotel. Uma cena que representa um misto de Arcádia e de *carpe diem*, num clima geral de bem-aventurança. Se

esquecermos a falta de luxo do hotel, podemos dizer, como Charles Baudelaire, no seu “*L’invitation au voyage*”, que “*Là, tout n’est qu’ordre et beauté, / [...] calme et volupté*”. Este regresso à Europa pela via dos sentidos é o que faz esquecer ao poeta a rudeza da sociedade de consumo norte-americana. A nostalgia que perpassa pelos versos é mesmo objecto de uma auto-ironia, que o uso do francês reforça: “Estou a ficar gagá, *tout doucement*”.

O terceiro momento, coincidente com a segunda estrofe do poema, é introduzido por um advérbio de tempo (“Depois”), simulando a continuação de uma narrativa. O poeta dirige progressivamente a atenção (a sua e a nossa) do exterior (da praça) para o interior da catedral, num movimento do olhar que vai do profano para o sagrado, mantendo, contudo, uma atmosfera sacro-profana. Esta transição entre o exterior e o interior, entre o profano e o sagrado, é feita através de um paralelo inusitado, irónico, entre o *veau flambé* da refeição e os vitrais da catedral, apresentados como dois objectos de arte da civilização... E tudo culmina no interior do templo, na cripta, com uma metamorfose.

A segunda estrofe do poema contém ainda uma surpreendente metáfora da androginia divina: a “flecha erguida sobre a Beauce” como imagem viril de Nossa Senhora (“*Nôtre-Dame*”). E, numa nota ao poema, Jorge de Sena lembra que “a catedral foi construída sobre um templo pagão da Deusa-Mãe, absorvido na sua cripta, tal como Nossa Senhora foi identificada com ela”. Podemos ainda acrescentar que na sua construção estão incorporados diversos símbolos alquímicos e maçónicos. Aspectos que interessam a um poeta sempre atento a esoterismos, a sincretismos religiosos, à co-presença do sagrado e do profano na vida quotidiana.

Finalmente, na terceira estrofe, assistimos à euforia do reconhecimento, num dos raros poemas felizes de Jorge de Sena. Epílogo que confirma palavras suas, como estas dirigidas a Eduardo Lourenço, mas que podemos reencontrar alhures: “Seis anos de Brasil, e dois de América [...],

convenceram-me irremediavelmente de que sou europeu (do que nunca tive dúvida)” (carta de 16 de novembro de 1967).

Estas notas, mais desenvolvidas e com um outro enquadramento, foram extraídas de uma conferência inédita, realizada em Lyon, em 17 de setembro de 2015, que penso retomar neste centenário de Jorge de Sena.

2019, abril

* Poeta e professor de literatura. Em 1993, doutorou-se pela Universidade da Califórnia, em Santa Barbara, com um estudo sobre a poesia de Jorge de Sena. Entre 2009 e 2016, foi coordenador-editor das *Obras Completas* de Jorge de Sena na Guimarães Editores (12 volumes publicados). Publicou cinco colectâneas de poemas e oito livros sobre Jorge de Sena. Traduziu E. E. Cummings (*xix poemas*, 1991; 2.ª ed., 1998), Wallace Stevens (*Harmónio*, 2006) e Charles Baudelaire (*O spleen de Paris*, 2007), de quem organizou e prefaciou uma antologia de ensaios (*A Invenção da Modernidade*, 2006). Últimas obras: *Cutucando a musa com verso longo e curto e outras coisas leves e pesadas* (2009), *Matéria cúmplice. Para Jorge de Sena* (2012), *Azores da poesia* (2018), *O essencial sobre Jorge de Sena* (2.ª ed., revista e aumentada, 2019). A editar, ainda em 2019, pela Imprensa Nacional: 3.ª edição de *A poesia de Jorge de Sena: testemunho, metamorfose, peregrinação* (1998).

GANIMEDES

O DECISIVO NÃO-SABER

Sérgio Alcides*

“Ganimedes” manifesta a permanência da pastoral na poesia moderna. Em onze quadras versificadas com elegância clássica, o poema se dispõe mansamente em torno do leitor, sem violar a prescrição do “estilo simples”, a expressão em conformidade com uma natureza bem-ordenada e aprazível – mas apenas para arrebatá-lo até a contemplação perplexa de difíceis questões sobre o amor, a paixão e o sexo, assim como de seu próprio desamparo, sem esperança de uma explicação. O que é da condição humana: pode ser que os deuses tampouco detenham a verdade, mas não parece que dela também necessitem.

Trata-se do poema que fecha o livro *Peregrinatio ad loca infecta*, de 1969. É o único reservado para o “Epílogo altamente filosófico” dessa coletânea de um Jorge de Sena estrangeirado, que chegava aos 50 anos e via sua existência, como Camões, “pelo mundo em pedaços repartida”. Em contraste com as seções anteriores, organizadas por lugares infectados pelo exílio ou por impossíveis regressos (Brasil, Estados Unidos, Portugal, Europa), esta, final, retorna à perene paisagem sem memória, só da poesia, que o exilado leva consigo.

O andamento iâmbico é fluente como o rio junto do qual se acha o pastor que toca sua flauta, à sombra tópica de uma árvore, enquanto apascenta seu rebanho. O gado são pensamentos – a exemplo daquele que pasta na *Arcádia* de Philip Sidney (II, 3), que Sena quis indicar entre as epígrafes selecionadas para o “Epílogo”, em passagem por ele mesmo traduzida: “Meu gado é pensamentos, a que eu guio e sirvo: / Seu pasto os doces montes de um Amor sem fruto”. A tradução ecoa Alberto Caeiro: “Sou um guardador de

rebanhos. / O rebanho é os meus pensamentos / E os meus pensamentos são todos sensações” (*O guardador de rebanhos IX*).

É nesse papel arcádico que agora reencontramos Ganimedes, o príncipe troiano citado por Homero como “o mais bonito dos mortais” (*Ilíada XX*, 233-5). O jovem despertara a paixão de Zeus, que se transforma em águia a fim de raptá-lo e possuí-lo. Mas, deixando de citar Caeiro, Sena evita o tema pessoano do entrelaçamento do pensar e do sentir. Logo o leitor verá o que mais interessa ao deus abduzir: o corpo do pastor, em êxtase, é levado aos céus; seus pensamentos ficam dispersos, em susto, na terra. É cancelada assim a interpretação “moralizada” desse mito homoerótico, cristã, segundo a qual o rapaz personificaria a alma tomada pelo *furor divinus*, em ascensão extática.

O poema articula-se num tríptico. As três primeiras estrofes apresentam a situação bucólica: o *locus amoenus*, o nítido retrato do pastor encostado à sombra de uma árvore, a dança de seus dedos sobre a flauta: “Quase é silêncio a curta melodia”. As cinco seguintes narram com vividez cinematográfica a aproximação da águia, a abdução e o ato sexual aéreo, tudo percebido pelo leitor de modo abrupto e momentâneo, apesar da maior extensão do trecho. Por fim, vêm três quadras interrogativas – que dardejам sobre a consciência leitora uma sequência de perguntas acerbas, extrapolando as fontes míticas, até a afirmação final de uma ignorância irreduzível: “Só isto – o decisivo – não sabemos”.

Entreligando as partes, um mosaico sutil de cores em oposição realça os contrastes narrados: a verdura da terra e o “vítreo azul” do céu; o “ponto negro” da ave, ao surgir lá no alto, e os “pontos brancos” do rebanho perdido, “lá em baixo”; a negridão das asas abductoras e, antes, a brancura que pende entre as ancas do menino, no lugar do sexo. Sem contraposição, na oitava quadra, o tom encarnado do crepúsculo realiza atmosférica e eroticamente o dos “sanguíneos olhos” do bicho, no momento em que ásperas aliteraões introduzem a penetração: “(...) um resplendor de carne que é o do céu em volta, / e que o rodeia e rasga de um calor ardente / em

que seu corpo avança como um róseo dardo”. A seca aspiração dos *rr* entre *dd* e *pp* realiza na pele do texto o avanço evocado às avessas, em que o corpo de Ganimedes, rasgado, entra em ardência e enrubesce.

Antes, o simples “lá em baixo” informava ao leitor que ele também subira junto com a presa de Zeus, inevitavelmente, e do alto podia, na posição de Ganimedes, avistar o que este deixara em solo, inclusive a flauta, “que entre a verdura mal se vê, perdida”. É nessa altura que o poema nos confronta com as dúvidas fundamentais: “quem avança em quem?” “quem é senhor de quem?” era destino ou foi acaso? o que foi feito do rebanho, dos cuidados da vida comum? “e o corpo do pastor, que pensa agora?”

Não são perguntas retóricas, que ocultam em si respostas banais. Seu efeito poético – amplificando o episódio sublime que o leitor testemunha e vivencia – é erguer na leitura o não-saber constitutivamente humano, de “quem muito viu” e mesmo assim “não sabe nada”.

* Professor da Faculdade de Letras da UFMG. Doutor em História (USP). Autor de *Armadilha para Ana Cristina e outros textos sobre poesia contemporânea* (Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2016).

EXORCISMOS
(1972)

AVISO DE PORTA DE LIVRARIA

Tatiana Pequeno*

“Aviso de porta de livraria” é o poema que abre *Exorcismos*, o décimo livro de Jorge de Sena, publicado em 1972. Funciona – como todo aviso – como um tipo de advertência a algum leitor desavisado sobre o caráter politicamente combativo da obra seniana que, a despeito de seu lugar de testemunho, permite pensar a poesia como atividade revolucionária. Seguindo a lógica do prefácio do mesmo livro, Sena insiste na ideia de que na sua poesia deve residir também a tarefa de dizer a realidade e a referencialidade das coisas e do mundo “sem medo das palavras”, já que o primeiro verso – “Não leiam delicados este livro” – anuncia a recomendação de que *Exorcismos* só possa ser lido por aqueles que não temem a linguagem como lugar de confronto.

É neste sentido que Sena recupera a semântica da delicadeza como algo contra o que (sua) poesia contemporânea deva se posicionar, na medida em que a abstração, ou a tangência aproximada das temáticas mais espinhosas, foi uma forma de fazer poesia a partir da história portuguesa e de suas instituições, conduzida por uma avidez pelo poder que resultou em mortes, perseguições, censuras e torturas. Procedimentos autoritários e violentos que se mostraram não só no contexto dos tribunais do Santo Ofício como também no contexto da produção da poesia de nosso autor, a saber, o salazarismo, que, obviamente, constituiu-se como regime autoritário. Assim, a alegação de Barthes em sua aula inaugural do *Collège de France*, de que a língua é fascista porque obriga a dizer a partir de variados rigores gramaticais normativos, pode nos auxiliar a compreender mais a primeira parte do poema, cuja advertência propõe reconsiderar os representantes do “palavrão doméstico” e dos representantes de qualquer purismo ou hesitação diante da palavra. É porque o fascismo obrigava a dizer de um modo “delicado” ou de

modo anódino (uma espécie de não-dizer pois se assemelhava a um silêncio hermético) para que os emissores – artistas, escritores, poetas – não tivessem suas intenções de confronto identificadas ou evidenciadas, uma vez que o regime não admitia ser contestado. Importante, neste caso, pontuar também que a clareza exigida por Sena de seus contemporâneos também fosse complexa, considerando que nosso poeta publicava em Portugal mas na condição de exilado, enquanto diversos outros escritores que mantiveram domicílio no país foram verdadeiramente perseguidos, ameaçados e agredidos.

O poema é, com efeito, atravessado por uma espécie de impossibilidade da delicadeza, e dizemos “espécie” porque a poesia de Sena também opera por diversos sentidos e imagens delicados ou, do contrário, que jovem teria sido tocado pela catedral submersa de Debussy, quem teria observado com tanto rigor o movimento do balanço de Fragonard? Que poeta colocaria em diálogo, num poema tão defenestrador, um Camões já cansado (do Canto X d’*Os Lusíadas*, especificamente) a falar de amor – e não do “prêmio vil” – já que é “De amor e de poesia e de ter pátria” que aqui se trata? Porque a poesia seniana deste contexto dos anos de 1970 já aponta para uma radicalidade que é a do próprio tempo demorado demais do fascismo, da guerra e, afinal, da própria liberdade de dizer e criar. Aliás, é o reconhecidíssimo Sigmund Freud que vai observar, em *Psicologia das Massas e Análise do Eu* (1921), que abrir mão das palavras, ou abrir mão de certas formas de dizer, é o caminho para a pior forma de impedimento, a autocensura, aquela que limita qualquer forma-outra de subjetivação ou manutenção mesmo da própria subjetividade, caminhos importantes para a constituição da alteridade.

“E quem de amor não sabe fuja dele” é a síntese que abre a segunda parte do aviso, indicando que o território amoroso deva ser o da liberdade que a ralé ameaça encher de ratos, metáfora provável para a contaminação política dos espaços “onde se morre em dignidade humana / a dor de haver nascido

em Portugal / sem mais remédio que trazê-lo n'alma". Porque nesta altura o país de Sena só pode ser compreendido a partir do lugar de exílio – do exilado Sena –, para quem, afastado, talvez possa olhar para uma parte de si impedida, ou impossibilitada, por forças que pararam Portugal no tempo. É também a isso que se refere o poeta no prefácio de *Exorcismos* ao pontuar que a função da poesia é também a de conjurar, esconjurar, como bem faz este primeiro poema do livro, de modo que sua advertência é para que quem adentre pela livraria de Sena, saiba que sua voz é a que nos canta/conta a sua arte de amar através das borras do império.

* Professora de Literatura Portuguesa do Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense (Niterói, RJ), onde desenvolve pesquisa sobre as relações entre corpo, gênero e sexualidades nas literaturas de língua portuguesa. É escritora, tendo publicado dois livros de poesia pela editora Oficinal Raquel: *réplica das urtigas* (2009) e *Aceno* (2014).

AS QUATRO ESTAÇÕES ERAM CINCO

A QUINTA ESTAÇÃO DE JORGE DE SENA

Francisco Ferreira de Lima*

Sempre que leio ou penso em Jorge de Sena vem-me à mente a imagem de poeta moldada por Camões nos seus *Lusíadas*: *Nem me falta na vida honesto estudo, /Com longa experiência misturado. /Nem engenho, que aqui vereis presente, /cousas que juntas se acham raramente.* É possível que o poeta falasse dele mesmo, mas acaba por definir um modo de ser (poeta) e um modo de estar no mundo, lendo-o e interferindo nele, (quase) arrogante na consciência de sua grandeza – pouquíssimo reconhecida em seu tempo, aliás.

O tema de “As quatro estações eram cinco” é especialmente recorrente e muitos poetas do Renascimento o transformaram num *topos* obrigatório da poesia de todos os tempos. Trata-se da resignada constatação do descompasso entre os ciclos da natureza, que dão uma volta completa sobre si mesmos, no eterno retorno em que o velho é outra vez o novo, e o ciclo da vida humana, único e irrepetível, que se estabelece como uma linha reta em direção à velhice e à morte.

Ele re-surge com força, *grosso modo*, como efeito da descoberta da pequenez do humano ante a dimensão infinita do mundo, no qual Deus, ainda que onipresente, parecia estar bem mais distante do homem do que supunham os áureos tempos medievais. Daí a euforia de o homem redescobrir-se “a medida de todas as coisas” transitar para a disforia de saber-se relativamente só no mundo, tendo que nele construir seu lugar como sujeito.

Tal o tema do poema, na bela homenagem de Sena aos poetas que o antecederam. Evitando o soneto clássico, como seria de esperar, este poeta de outro século faz evidente no seu poema o multiplicar-se vertiginoso da passagem do tempo, aspecto que o soneto, em seu formato cerebral, não

mais alcançaria. O tempo é um nos sonetos dos seus antecessores e já é outro no tempo de Sena. O que cabia adequadamente em catorze versos, agora só precisa de seis exíguos versos para dar-se a ler na sua inteireza. Em suma: é como se a própria substância do tempo sofresse uma alteração radical em termos de sua dinâmica interna.

É, pois, não apenas o tempo que movimenta o poema, mas, antes, sua vertigem. E ela é rigorosamente desenhada no movimento dos três versos iniciais. Observe-se que não há um único elemento de pontuação a criar qualquer barreira entre esses versos, o que obriga o leitor a percorrê-los com a mesma velocidade que eles anunciam. O tempo, diz-nos o poema, em sua voraz passagem não reconhece pausa ou obstáculo. Nada há a impedir seu caminho! E assim, embora lá estejam detalhadas as estações, não se tem nenhuma delas em si, pois cada uma encadeia-se na seguinte numa espécie de mágica fusão entre o fim de uma e o começo da outra, fundindo-as todas num caudaloso rio do tempo. Caudal que se adensa na profusão de sibilantes distribuídas ao longo dessa metade do texto (passa, eStio, Se anunCia, Se há-de Ser, Nascida) e que obriga o leitor a experimentar fisicamente a velocidade da vertigem, revelada nesses sons de ventanias.

Os dois versos seguintes tornam clara a ideia de repetição, de ciclo. Agora, apresenta-se, digamos assim, os elementos que compõem essa unidade, como se se estivesse a falar de uma unidade de medida. Ficamos a saber que é na relação noite/dia que tal unidade se organiza. Não importa dia mais longo, dia mais curto, pois todos são filhos da noite, que, na escuridão, os faz brotar envoltos na dimensão mágica da eternidade, razão pela qual merecem essa vírgula antes de “eterno”, cujo efeito é dotar a eternidade de uma espécie de total autossuficiência. Longos ou curtos, o que os marcam é sua intrínseca eternidade. E assim avança-se da ideia de ciclo para a de eternidade como coisa em si.

Eis criado o contexto perfeito para o surgimento do homem. E ele vem num verso magistral, num fecho de ouro ao modo clássico: *Só o homem morre*

de não ser quem era. Então entende-se ainda melhor o papel daquele “eterno” isolado no verso anterior. Seu isolamento reforça a dimensão trágica da morte do homem em sua fugaz transitoriedade: o homem morre de não ser quem era. Isto é, não só do que supôs ser, mas do que efetivamente foi.

E o que já foi o homem? Um igual da natureza, responde o poema. Por um tempo, numa curta fase de sua vida, o homem vive efetivamente como parte da natureza. Como lembra Caeiro, a criança não pensa; a criança vive.

E, finalmente, pode-se compreender o algo enigmático título. De fato, e ainda que por pouco tempo – e nisso, o poema de Sena renova o *topos* –, se o homem vive efetivamente integrado à natureza, com ela con-fundido, ele é mais que um homem; mais que um igual da natureza. É natureza em estado puro. É, portanto, sua quinta estação. E assim, por um dia que seja, as estações, em vez de quatro, são cinco na vida de todo ser humano.

Todavia, como não se pode ser criança o tempo todo e Alberto Caeiro é só um poeta de papel, e o pensamento tudo inunda, tudo contamina e tudo corrói, a natureza mais dia menos dia apresenta sua fatura: de natureza pura o homem agora é um seu desigual. E o preço é a exclusão do círculo, que se traduz, primeiro em velhice – retome-se Sá de Miranda, *mudando-m’eu fiz doutras cores* – e depois em morte, sobre as quais, velhice e morte, a natureza, em seu perpétuo movimento de renovação, parece lançar, no máximo, um trivial e fugaz olhar de indiferença.

* Professor Titular aposentado na Universidade Estadual de Feira de Santana, é Mestre e Doutor em Literatura Portuguesa. Tem vários artigos e livros publicados. O último deles é *O real e o avesso: o mar em Camões e Pessoa & outros temas*. Rio do Engenho: Salvador, 2018.

ARTE DE AMAR

Cinda Gonda*

Em sua *Arte de Amar*, Ovídio propõe “cantar o amor e seus ardis”, não havendo, portanto, no canto nenhum crime. Parece não ter sido esse o entendimento da sociedade de sua época. Mais tarde, seria banido de Roma, seguramente, por defender tais ideias.

Séculos depois, em janeiro de 1971, o poeta Jorge de Sena iria interrogar os “ardis” amorosos do escritor latino. Em sua releitura, a palavra crime cede espaço ao desejo. “Só não é belo o que se não deseja/ ou o que ao nosso desejo mal responde”. Se em Ovídio, o crime nos parece conduzir às leis, a uma regra moral, em Sena, o desejo remeterá às pulsões de vida e morte, à transgressão. Mas, convém não esquecer, desejo também guarda em sua origem etimológica a noção de desastre, “que ao nosso desejo mal responde”.

Se no poeta latino, tal arte obedeceria a uma espécie de aprendizado de um jogo amoroso, feito de ardis, dissimulações e sedução, entre caçador e caça, em Sena, a tensão se anula. A celebração da carne em todo o esplendor se impõe, sem amarras, ou limites. O único domínio fixado é o da transgressão, o ato sexual em sua plenitude. O desejo em si e por si anuncia uma aspiração à liberdade. Nesse sentido, funciona como uma força desestruturadora no interior de uma sociedade que busca, acima de tudo, a contenção.

Sabemos que o desejo aponta para a carência, para o vazio, como um espaço a pedir que seja preenchido. O que brota dos versos de Sena sugere outra forma de amar, as relações entre dominados e dominadores, limites ou regras são quebrados. O único território válido é o de Eros.

Examinemos os versos de abertura do poema: “Quem diz de amor fazer que os actos não são belos/ que sabe ou sonha de beleza?/ Quem sente que

suja ou é sujado por fazê-los/ que goza de si mesmo e com alguém?” Se é certo que o levantamento das questões, mais do que as respostas, movimentam o mundo, o que se vê é a afirmação de um novo olhar sobre o ato amoroso, onde corpos, não importa o gênero, se fundem e confundem. A impureza, traduzida na palavra suja, dá conta do que está à margem. Aqui, signos e palavras ganham um novo sentido. Os conceitos, novo significado.

Nos tempos que correm, de neutralidade, os versos de Sena se formam um contraponto entre a vida e a estagnação. “Que gestos há mais belos que os do sexo?/ Que corpo belo é menos belo em movimento?/ E que mover-se um corpo no de um outro o amplexo/ não é dos corpos o mais puro intento?” O poeta afirma o erotismo físico, a relação concretizada entre dois corpos.

Dividido em quatro estrofes, o poema de *Exorcismos* estabelece uma configuração na qual a primeira irá se abrir com uma pergunta, a segunda, como se fora um canto e contracanto, dialogará com a primeira. O mesmo procedimento acompanhará as duas subsequentes.

Em Sena os atos amorosos surgem com seus múltiplos enigmas: como vertigem, interdição, embriaguez. O que a sociedade expurga, o poeta afirma.

Na terceira estrofe, onde a realização do ato sexual se dá, “Que gestos há mais belos que os do sexo?/ Que corpo belo é menos belo em movimento?/ E que mover-se um corpo no de um outro o amplexo/ não é dos corpos o mais puro intento?” Da noção de dispêndio que o erotismo guarda passa-se a um significado positivo.

Com um novo aprendizado, o poema se encerra. “Olhos se fechem não para não ver/ mas para o corpo ver o que eles não,/ e no silêncio se ouça o só ranger/ da carne que é da carne a só razão”.

A experiência do corpo pelo corpo se impõe. O fim do ato de amor coincide com o término do poema. Afinal, não é pela “pequena morte” que experimentamos a totalidade, tocamos o absoluto?

Em sua “Arte de Amar”, Sena subverte conceitos nos quais as pessoas tradicionalmente se reconhecem. Inverte o que é afirmado. Negando, recupera, redimensionando, o que foi excluído, expurgado. Celebrar o amor, a sexualidade, o corpo, a vida, na condição de seres desejan-tes, parece ser o apelo que nos chega desses versos. Um novo aprendizado se impõe: o prazer como medida de todas as coisas. O que a sociedade descarta, o poeta afirma.

Sob a lógica de extermínio do diferente, de higienização, a revolta com o corpo e pelo corpo não deixa de ser irrecusável convite: “e no silêncio se ouça o só ranger/ da carne que é da carne a só razão”.

* Professora da Faculdade de Letras *da UFRJ. Atua nos cursos de Graduação, Pós-Graduação e Extensão. Seus temas de pesquisa giram em torno da prosa de ficção e da poesia portuguesa moderna e contemporânea. Coordenadora do Curso de Especialização em Literaturas Portuguesa e Africanas/ UFRJ, Professora do Curso de Formação Continuada do Programa Integrado para Educação de Jovens e Adultos/ UFRJ. Orientadora e Coordenadora do Projeto de Incentivo à Leitura (EJA). Organizou os livros *8 Poetas e Escritas do Corpo Feminino*.

VITA BREVIS

Carlos Reis*

Numa curta nota anteposta a *Exorcismos* (1972), Jorge de Sena disserta sobre a origem dos poemas que integram o livro, sobre a viagem como motivo poético e sobre a capacidade referencial da poesia. E diz: “Em todos os tempos, a poesia não recuou em chamar as coisas pelos seus nomes”; depois, explica o título da coletânea: é o público “que melhor entenderá quanto necessita de exorcismos, sem dúvida uma das mais antigas funções da poesia”.

Exorcismo, conforme bem se sabe, é prática ritualizada que expulsa demónios e liberta do mal. Assim procede a poesia de Sena, nesta recolha regida por aquele impulso para o exorcismo, no quadro de uma vasta tradição cultural que faz do discurso poético um fator de libertação e de superação, pela palavra, de traumas e de angústias. Duas das epígrafes de *Exorcismos* assim o confirmam: a de García Lorca, convocando o amor como determinação da liberdade (“*Yo soy la libertad, porque el amor lo quiso!*”), e a de Camões, em relação praticamente linear com o que a seguir se lerá: “Vai o bem fugindo,/ cresce o mal com os anos, / vão-se descobrindo/ com o tempo os enganos”.

Camões, desnecessário é dizê-lo, foi figura central da vida literária e académica de Jorge de Sena. É aquele fragmento de uma sua endecha que prenuncia o motivo, os temas e a conformação do poema “Vita brevis”: nele lemos, num tom assertivo que é timbre do poeta, o lamento não isento de azedume que parte da certeza da brevidade da vida, para fazer uma ressalva que não anula essa brevidade: “A vida é breve mas que a faz mais breve/ não é morrer-se nem morrer quem foi/ connosco nela espaço forma e tempo.”

Confirmando a sugestão inscrita no título, o motivo que, com inteira clareza, lemos em “Vita brevis” é, então, o da brevidade da existência

humana, tal como a encontramos em menções muito antigas: em Hipócrates, depois em Séneca e assim por diante, sempre que esteve e está em equação a curta e não raro tormentosa passagem do homem pela vida que lhe é concedida. Em Sena: “A vida é breve, breve, mas mais breve/ quanto a quer breve a estupidez humana (...)”. Assim, de Hipócrates, de Séneca e da tradição acumulada ao longo dos tempos colhe o poeta o estímulo para uma quase magoada digressão em versos decassilábicos; por essa sua medida e mesmo sem rima, de novo eles fazem ecoar no poema de agora a memória camoniana que é referência matricial para o poeta. Por isso e pela propensão para, pela expressão poética e como fez Camões, encerrar na poesia o balanço da vida e das suas revoltadas angústias.

É já, em grande parte, esse balanço que em “Vita brevis” se opera. Nele está implicado quem fez do labor poético uma militância. Convém lembrar que o motivo da vida breve surge como que desenvolvido no aforismo clássico, com uma sequência conhecida: *Vita brevis, ars longa*. Mesmo sabendo-se que, na formulação original, não é a arte propriamente dita (ou a arte literária, em particular) que está em causa, a verdade é que o pensamento artístico acolhe, com expressivo benefício, uma ideia que, na interpretação seniana, implicitamente remete para a eternidade da criação literária, como compensação para a brevidade da vida.

Exatamente porque o poeta se fixa, de forma explícita, nesse sentido da brevidade, é ele dito por nove vezes (“breve”, “brevemente”) nos 21 versos do poema. Para além disso, entre uma reflexão inicial, nos primeiros oito versos, e um momento final (últimos cinco versos), lemos duas metáforas com propósito argumentativo: o “jornal antigo/ deitado fora sem sequer ser lido” e a “imagem desenhada/ na borda do passeio” acentuam a ideia complementar de fugacidade que o motivo da vida breve traz consigo.

Com efeito, é a fugacidade que completa a agreste interpelação do poeta dirigida àquilo e àqueles que impõem a brevidade da existência: a humanidade (entenda-se: a natureza humana) e a estupidez dos homens. Diz

o poeta: “Mais que a morte a humanidade encurta/ e torna mais estreita a nossa vida”. Deste modo, agudizando a certeza da brevidade, o motivo virgiliano do *tempus fugit* e a irreversibilidade do seu movimento imparável completam uma emocionada meditação poética que tem no seu núcleo duro o sentido do tempo. Por fim, aquém e além de contingências pessoais, é da vivência do tempo que ressuma uma amargura que só a poesia plenamente diz. Como se fosse um exorcismo.

* Professor da Universidade de Coimbra, ensaísta e historiador da literatura, com mais de vinte livros publicados, em vários países. Tem ensinado, como professor visitante*, em diversas universidades da Europa, Estados Unidos e Brasil.

NOÇÕES DE LINGUÍSTICA, APRENDIDAS NA DIÁSPORA

Onésimo Teotónio Almeida*

Refiro, aludo, cito e uso frequentemente o poema “Noções de Linguística”, esse mini-tratado sobre a língua concentrado em apenas 21 versos. A última vez que o fiz não tem ainda duas semanas e foi perante um auditório de chineses, alunos de português na Universidade de Macau. Estranha utilização, porque o poema não é nada optimista em relação às línguas; mas a pergunta que me fora feita era sobre a manutenção da língua portuguesa nas comunidades emigrantes luso-americanas. O poema diz, em concisos e magistrais versos, tudo o que sobre isso se pode dizer. Não o uso para expressar algo que me diga directamente respeito, visto todos os meus três filhos falarem e escreverem português. Trata-se simplesmente do reconhecimento em abstracto de um concretíssimo fenómeno. Sena começa por ser irónico no título. Na década de 70 divagava-se imenso nas universidades sobre a excelência da Linguística, nessa altura rainha das ciências humanas, apresentada como a chave para decifração de todos os mistérios. Os gurus do pensamento de então, por vezes na mais abstrusa das linguagens, preleccionavam sobre a língua, exibindo uma auto-convicção assente no que parecia ser o seu acesso privilegiado ao âmago das fontes do conhecimento.

Jorge de Sena, decididamente homem de livros vivendo quase cercado por eles, tinha os pés fincados no chão e sabia ler esse outro livro, o da vida. Conhecedor do que se passava com os seus filhos, que seguiam as regras comuns repetidas em tantas gerações de emigrantes de todas as línguas e culturas, resolveu fazer como um meu colega disse uma vez num curso sobre Hegel: *Deixem-me estragar estas altas considerações do filósofo com uma meia-dúzia de simples factos*. É essa atitude irónica e crítica que leva Sena a dar ao seu

poema o título de “Noções de Linguística”, como quem diz: Aqui vão umas pitadas de factos para aprenderem alguma coisa, suas bestas! (Este “bestas” está no poema.)

Na verdade, há um padrão de comportamento, um tanto generalizado no relacionamento dos pais com os filhos, que a sabedoria popular expressa mais ou menos nestes termos: os pais falam todo o tempo possível com o primeiro filho. Com o segundo, falam metade do tempo, porque a outra metade os irmãos passam-na juntos. No caso do terceiro filho, os pais já com ele interagem apenas um terço do tempo, pois as crianças entretêm-se brincando e conversando entre si. Para uma família de nove filhos, como no caso do casal Sena, façam-se as contas. O último tem 1/9 da atenção que os pais tiveram com o/a mais velho/a. O mais comum é os mais novos habituarem-se a falar inglês, e os mais velhos mudarem de registo linguístico para mais facilmente comunicarem com eles. Daí os versos lapidares do poeta: *Ouço os meus filhos a falar inglês/ entre eles. Não os mais pequenos só/ mas os maiores também e conversando/ com os mais pequenos.*

Quanto maior é o isolamento linguístico, isto é, quanto menos oportunidades as crianças têm de falar português, mais se habitua ao inglês, desenvolvendo o seu vocabulário e formatando as suas estruturas mentais na assimilação dos padrões culturais e linguísticos do meio que as rodeia. Não basta *crescerem tendo nos ouvidos/ o português*, porque é assim, com a maior das naturalidades, que *[a]s línguas, que duram séculos [...] morrem todos os dias/ na gaguez daqueles que as herdaram.*

Face a um fenómeno universal, a mestria do poeta revela-se na imensa capacidade de, em duas dezenas de versos, captar uma realidade dura para quem, como ele, vive da sua língua, na medida em que a estuda e sobre ela, ou sobre a literatura nela escrita, reflecte. A sua pátria era a língua portuguesa, daí a dureza da constatação tão “lana caprina” sobre as línguas em geral: *Tão metafísicas, tão intraduzíveis/ que se derretem assim, não nos altos céus,/ mas na caca quotidiana de outras.*

Se os trabalhos menores da muda de fraldas das crianças não constituíam parte dos seus hábitos diários, porque a sua Dona Mécia preferia mantê-lo no gabinete de trabalho a ler e escrever fazendo-o assim render ao máximo o seu incomensurável talento, nem por isso a metáfora da caca escapou a Sena.

Se o poema resulta algo prosaico, neste caso o tom assenta primorosamente na descrição dessa também prosaica situação que dissolve impiedosamente a poética da linguagem num processo mundano normal e cru, duro e banal. A ponto de fazer um poeta vergar-se ao peso da realidade empírica que a emigração torna evidente, e impõe de modo implacável.

* Professor Catedrático no Departamento de Estudos Portugueses e Brasileiros da Brown University EUA), os seus livros de ensaios mais recentes são *Despenteando Parágrafos* (2015), *A Obsessão da Portugalidade* (2017) e *O Século dos Prodígios. A ciência no Portugal da expansão* (2018), todos da Quetzal, Lisboa.

CAMÕES DIRIGE-SE AOS SEUS
CONTEMPORÂNEOS
(1973)

CAMÕES NA ILHA DE MOÇAMBIQUE

COM JORGE DE SENA E LEOPOLD BLOOM

Sheila Hue*

Publicado no livro *Camões dirige-se aos seus contemporâneos*, em 1973, o poema foi escrito durante estadia de Jorge de Sena na Ilha de Moçambique, ponto culminante de uma peregrinação pela África que incluiu também Angola e África do Sul. Mécia de Sena afirma em carta que foi a mais impactante viagem feita por seu marido. Acompanhado por Amilcar Fernandes e por Rui Knopfli, que publicaria *A Ilha de Próspero* no mesmo ano 1972, Jorge de Sena percorre os caminhos da ilha em que Camões passara cerca de dois anos “aperfeiçoando as suas *Lusíadas*” e trabalhando no mítico *Parnaso*, segundo testemunha Diogo do Couto.

A viagem à Ilha de Moçambique se dá no contexto das comemorações do 4º centenário da publicação de *Os Lusíadas*. Como explicará mais tarde Sena, o poema nasce “da minha admiração por ele e do meu instinto de ir contra tudo o que tente oficializar seja o que for”. Contra o Camões oficial da política salazarista, contra o Camões “pastelão patriótico-clássico”, Sena, em sua homenagem pessoal a tal centenário, procede a uma dessacralização da figura do poeta. Camões é trazido para a radicalidade da literatura e da poesia modernas, do espaço épico para o cotidiano mais comezinho. Das alturas dos discursos oficiais do império para as “cócoras marinhas”: “Não é de bronze, louros na cabeça,/ nem no escrever parnasos, que te vejo aqui./ Mas num recanto em cócoras marinhas,/ soltando às ninfas que lambiam rochas/ o quanto a fome e a glória da epopeia/ em ti se digeriam. Pendendo para as pedras/ teu membro se lembrava e estremecia/ de recordar na brisa as croias mais as damas,/ e versos de sonetos perpassavam/ junto de um cheiro a merda lá na sombra,/ de onde n’alma fervia quanto nem pensavas./ Depois, aliviado, tu subias/ aos baluartes e fitando as águas/ sonhavas de outra Ilha, a

Ilha única,/ enquanto a mão se te pousava lusa,/ em franca distracção, no que te era a pátria/ por ser a ponta da semente dela.”

Tal operação, realizada com o emprego da imagem do herói-poeta que defeca e pensa, ecoa um trecho significativo do *Ulisses*, de James Joyce, publicado em 1922. Vale a pena notar que Sena principiou certa vez uma tradução do *Ulisses*, na qual não prosseguiu, e certamente não desconhecia o romance e a famosa passagem. O livro de Joyce, como paródia moderna da *Odisseia* de Homero, tem em Leopold Bloom o seu herói, um Ulisses atualizado, que viaja por sua própria mente e por sua vida no dia 16 de junho de 1904. No outrora polêmico trecho final do capítulo IV, Bloom, como um homem comum nos seus atos cotidianos, surge defecando prazerosamente, lendo, sentado à privada e refletindo, cena que figura a dessacralização do herói homérico efetuada pelo modernismo joyceano. Bloom é o novo Ulisses em sua viagem pelo cotidiano da segunda década do século XX, radicalmente fincada no presente.

Camões, como personagem épica de sua própria vida e de seu poema, herói da literatura e da língua, e então ideologicamente o herói oficial do império em 1972, ao agachar-se, aliviar-se e limpar-se (para usar verbos do poema seniano), soltando “a caca” “na brisa esbelta”, é um símile poético de Leopold Bloom, o anti-herói épico de Joyce, lendo o jornal sobre suas próprias fezes que exalam – em *Camões na ilha de Moçambique*, “versos de sonetos perpassavam/ junto de um cheiro a merda lá na sombra”. Dessacralizar, parodiar o clássico oficial com a defecação filosófica e literária do herói opera uma espécie de modernização, de *aggiornamento*, da figura do poeta quincentista, herói nacional e da nacionalidade. Não mais o “pastelão patriótico-clássico”, mas um demasiadamente humano poeta, dotado de intestinos que funcionam ao ar livre, em momento de imaginação poética. Uma cena com um poder de choque, na cena portuguesa, talvez similar ao de Joyce na língua inglesa. Anos depois de escrever o poema, Sena explicaria

o sentido da cena: “o pus a cagar para o mundo que o lixava e lixa até hoje” – espelhando a sua trajetória na de Camões, como costumava fazer.

Entretanto, o poema nele mesmo parece dizer outras coisas. O verbo defecar tem como sinônimo obrar, que por sua vez significa também gerar e compor obras, de forma que um poeta defecando ao ar livre entre pensamentos sobre sonetos e a Ilha dos Amores pode representar também o poeta obrando suas obras, por assim dizer, que são lambidas – favorecidas – pelas ninfas que, da orla do mar, espreitam o poeta.

* Pesquisadora e professora da UERJ, membro do Polo de Pesquisas Luso-Brasileiras do Real Gabinete Portuguesa de Leitura, trabalha com obras do século XVI relacionadas à Literatura Portuguesa e à História do Brasil. Publicou, entre outros livros, a edição comentada “20 sonetos”, de Luis de Camões (Editora da Unicamp, 2018).

CONHEÇO O SAL... E OUTROS POEMAS
(1974)

CAFÉ CHEIO DE MILITARES EM LUANDA

Vanessa Ribeiro Teixeira*

Prepare-se a fêmea, pois lá vem a matilha.

Em “Café cheio de militares em Luanda”, deparamo-nos com um sujeito poético observador das “pequenas” aventuras cotidianas em um dos espaços centrais do antigo império português: Luanda. O poema, datado de 1972, encena, a partir de uma sequência de construções irônicas, o flerte infrutífero entre um militar – transformado em Don Juan malgrado – e uma rapariga que se recusa a entrar no jogo. Outros militares se fazem presentes, através do olhar do “narrador”, que os flagra em seus desejos. Estamos diante de um quadro arquetípico de homens que, tal como cães, se solidarizam quando o assunto é possuir a presa fêmea.

Atentemos à descrição do nosso Don Juan, que surge “de braço ao peito/ (por um dedo entrapado)” e “debruça as barbas para a mesa ao lado/ numa insistência de macho”. A honradez possível de um militar ferido em combate é, ironicamente, desmantelada pela natureza do ferimento. Um simples dedo envolto em trapos nos leva a questionar que tipo de combate o sujeito enfrentou e, principalmente, que tipo de combatente pode ser. A altivez do braço ao peito – muito diferente do lema camoniano “Pera servir-vos, braço às armas feito” – é imediatamente despida de sua aura heroica pelo comentário do sujeito observador, destacado entre parênteses. Eis alguém que colherá os “louros” dos veteranos de guerra, exibindo um dedo avariado como troféu. Lembremos que estamos mergulhados na guerra colonial, para os portugueses; na guerra de libertação, para os angolanos.

No interior do café luandense trava-se uma outra guerra, que tem suas origens a perder de vista segundo compêndios históricos e sociológicos: a infundável batalha pela imposição do poder masculino. As barbas, insistentemente debruçadas para a mesa ao lado, representam,

simbolicamente, a virilidade masculina e marcam categoricamente a diferença entre macho e fêmea. Esse cão ladra.

A rapariga, por sua vez, também merece parênteses que singularizem a sua condição: “(no dedo aliança, azul em torno dos olhos)”. Percebemos, então, que a moça também é identificada por algo “diferente” ao redor do dedo. Em vez de um índice de combate – como podem ser pensados os trapos que envolvem o membro do Don Juan – uma aliança, símbolo de união, pacto ou singela esperança. A rapariga, de “azul em torno dos olhos”, escreve cartas, parece refugiar-se nelas, e reage, a ponto de “enxotá-lo em fúria”. Para quem, onde, quando essas cartas? O mesmo azul que circunda os olhos sugere um olhar perdido no azul? Será adorno ou marca de violência doméstica? Outras leituras darão outras respostas.

Observemos, agora, a entrada de um segundo militar na cena. Anunciado como “um outro”, o sujeito é caracterizado de forma a distanciar-se, física e comportamentalmente, do Don Juan entrapado: ao invés da agressividade da barba, a “cara rapada”; os “ombros erguidos” em lugar do desajeitado braço ao peito. Enquanto o primeiro “teima em conversar a rapariga”, esse “outro” assume o papel de espectador – “é dos que o queixo pousam sobre as mãos” –, numa posição recuada e aparentemente menos invasiva. No entanto, a forma como o observador da cena descreve o seu olhar, o coloca em meio ao combate: “e de entre o fumo lento do cigarro,/ dardejam olhar fito para a presa/ – é dele, é dele, os olhos dizem tesos”. Atentemos para o fato de que, para além do uso repetido do possessivo, o singular emprego do adjetivo “tesos” para qualificar os seus olhos nos leva a uma expectativa de volúpia sexual, transferindo para o olhar a costumeira reação masculina diante do objeto de desejo. Esse cão calcula e deseja.

Outros militares povoam o quadro, embora transitem como coadjuvantes na cena. Curiosamente, são todos identificados pela predominância da fala. Seja o Don Juan, com “ares de cavalo”, gabando-se da sua possível conquista e compartilhando o riso aquiescente do criado, sejam as “três

fardas” que “falam vagamente atentos”, e cujos “olhos ínvios de soslaio despem a pouca roupa da que escreve à mesa”, sejam os “dois empatas” que “sentaram-se na mesa/ do que ficara olhando o espaço aberto/ pela partida dela”; todos esses atuam sob a primazia da fala, ladrando conquistas inventadas, em oposição ao lugar de reflexão circunspecta representado pela rapariga, mergulhada na escrita, e pelo canino sorrateiro que a “penetra com o olhar suspenso”.

Nesse jogo de poder, o troféu se dá àquele que garante tê-lo conquistado, não necessariamente tendo-o feito. Resta ao calado, a fala vazia dos idiotas.

* Bacharel, Mestre e Doutora em Letras Vernáculas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Como docente e pesquisadora, volta-se especialmente para os estudos das Literaturas Portuguesa e Africanas de Língua Portuguesa. Atualmente é Professora Adjunta do Setor de Literaturas Africanas e Chefe do Departamento de Letras Vernáculas da Faculdade de Letras da UFRJ.

RAÍZES

José Cândido de Oliveira Martins*

Integrando o livro *Conheço o sal... e outros poemas* (1974) e datado do “Porto 25/8/1972”, na brevidade dos 36 versos, é um poema representativo da poética e da mundividência senianas. Com efeito, depois dos exílios no Brasil (a partir de 1959) e nos EUA (desde 1965), Sena passa por Portugal, considerando-se sempre, em múltiplas intervenções, um permanente exilado. É bem conhecida e justificável a insistência com que o autor aborda, em diversos géneros e registos, o tema do exílio e da pátria – da poesia à ficção, passando pelo ensaísmo, sobretudo camoniano. Aliás, 1972 é o ano do IV Centenário da edição de *Os Lusíadas*, sendo ele o orador convidado de vários eventos, em Portugal e pela Europa.

Repetindo o termo “raízes” ao longo do texto, o sujeito poético interroga-se com insistência sobre o conceito subjacente. Para o efeito, o poeta recorre a um vasto arsenal estilístico e argumentativo, enriquecendo a originalidade da sua dicção poética. Entre outras singularidades, salienta-se, introdutoriamente, o recurso a uma analogia negativa e a um debate polémico – “Raízes? Nem mesmo todas as plantas têm” (v. 1). A irónica analogia já fora usada por Gide na metáfora das plantas e árvores transplantadas.

De facto, o texto recorre à imagem das “gritarias de Barrès” (vv. 2-10), a partir da citação erudita de uma polémica francesa, contaminada ideologicamente, que opôs M. Barrès e Ch. Maurras a André Gide, “*La Querelle du peuplier*”, do início de Novecentos. Tendo como questão central a doutrina regionalista e “patriótica” de enraizamento (*enracinement*) pátrio do autor de *Les Déracinés* – “à quel moment un peuplier, si haut qu’il s’élève, peut être contraint au déracinement?” –, Gide interroga-se legitimamente em *Prétextes*:

“Né à Paris d’em père Uzétien et d’une mère Normande, où voulez-vous, Monsieur Barrès, que je m’enracine?”.

Na estrutura argumentativa do desenvolvimento do poema, numa dicção marcada por certo prosaísmo, sucede-se um enorme encadeamento de perguntas invectivas, em construção (quase) paralelística; e também de outros tantos exemplos de escritores portugueses que viveram fora da “pátria”, em diversas e fecundas experiências: Luís de Camões, F. Mendes Pinto, António Vieira, Eça de Queirós, Camilo Pessanha, Fernando Pessoa, J. Rodrigues Miguéis, a partir das questões iniciais – “Raízes? Como – por metáfora – se ganham/ ou se perdem? Sendo filhos? Sendo pai? As duas coisas?/ Vivendo aqui na pátria ou mais ou menos do que quantos anos?” (vv. 11-14). A sucessão de provocantes *exempla* culmina na farpa contra um certo Portugal, pois a pergunta sobre as “raízes” pátrias sempre advém – amarga ironia – do próprio país, tão ingrato para com alguns dos seus naturais, a quem forçou ao exílio e ao *pathos* respetivo.

Com a referida dupla estratégia enumerativa, eivada de funda e persistente ironia, acentua-se a enorme complexidade de falar do questionável conceito de “raízes” (vv.11 e ss.), sobretudo a partir de uma perspectiva essencialista e ontológica, de fundo nacionalista e patriótico, acerca do que é *ser português*, do *carácter nacional*, de um pretenso génio nacional ou *alma lusíada* (de T. Pascoaes a F. Cunha Leão e Jorge Dias), por um lado; e, por outro, transparece a crítica seniana a um conceito insustentável, a par da reiterada e implícita declaração de amor do poeta a Portugal, *malgré tout*. Afinal de contas, o ser humano transporta sempre as suas “raízes” com a língua, a literatura e a cultura que leva consigo. Sem menosprezar o local de nascimento – *pátria* no sentido ciceroniano, terra dos antepassados e espaço de aquisição adquire da cidadania –, definitivamente, não são as raízes que constroem a identidade múltipla do eu lírico.

O poema encerra com derradeiro *exemplum*, numa referência intertextual de recorte clássico a Heródoto (*Histórias*), a culminar a amarga discursividade

irónica (vv. 28–32), pois já na remota Antiguidade se questionavam as raízes e a identidade de um cidadão face aos “bárbaros”. Pela profunda relação com a temática de Portugal vivido do/no exílio, a leitura do poema ganha outro horizonte se relacionada com outros poemas, como “Glosa de Guido Cavalcanti” e “Em Creta com o Minotauro” (*Peregrinatio ad Loca Infecta*, 1969); ou ainda “A Portugal”, de 1961.

Em suma, superando fronteiras, sem patriotismos serôdios e propagandas insustentáveis, viver cosmopolitamente fora da terra natal não é um pecado de lesa pátria, nem pode amputar o sentimento de desejada pertença, mesmo a uma pátria madrasta.

* Professor Associado, doutorado em Humanidades (especialidade de Teoria da Literatura), é docente e investigador da Universidade Católica Portuguesa. Além de artigos vários para revistas da especialidade, de participação em congressos e colóquios, e de colaboração em volumes temáticos colectivos, publicou alguns livros, com destaque para: *Teoria da Paródia Surrealista*; *Para uma Leitura de ‘Maria Moisés’ de Camilo Castelo Branco*; *Naufrágio de Sepúlveda. Texto e Intertexto*; *Fidelino de Figueiredo e a Crítica da Teoria Literária Positivista*; *Alexandre Cabral (1917-1996) Dedicado Camilianista*. Além de editor de alguns dossiês temáticos de revistas, também co-organizou volumes de ensaios, como *Leituras do Desejo em Camilo Castelo Branco e Estética e Ética em Sá de Miranda*. Editou obras literárias (com fixação do texto, introdução e notas) de obras de Camilo Castelo Branco, António Feijó, Teófilo Carneiro e de Diogo Bernardes. Actualmente, integra a direcção da AIL – Associação Internacional de Lusitanistas, sendo Editor responsável da Plataforma 9 – Portal Cultural do Mundo de Língua Portuguesa.

À MEMÓRIA DE ADOLFO CASAIS MONTEIRO

Maria de Lourdes Soares*

Sena dirige-se ao seu contemporâneo, o poeta e crítico Casais Monteiro, com a familiaridade de amigo e compadre, perplexo e inconformado com a notícia da sua morte, para interpelá-lo/interpelar-se/interpelar-nos *como se morre*. A interpelação (que reenvia à do poema seniano “Fantasias de Mozart, para tecla”: “Como/ foi possível que este homem alguma vez morresse?”) e a inacreditável notícia (“não posso crer”) repetem-se ao longo do poema, como refrãos obsessivos repercutindo a perplexidade/incredulidade.

Morreu de noite o poeta de *Noite Aberta aos Quatro Ventos*: “morreste [...] enquanto dormias a tua solidão/ e estavas morto e sereno pela manhã alta”. Morte previsível, há muito anunciada (“esperávamos mais dia menos dia tão doente estavas”; “fumaste [toda a dor do mundo] em nuvens de cigarros que matavam/ os teus pulmões possessos de asfixia”) cuja notícia chega imprevista (“agora mais incrível por chegada inopinadamente”), provocando um deslocamento (“E agora chega a notícia que morreste/ E algo se desloca em nossa vida”, escreverá Sophia sobre a morte de Sena), um forte abalo, estruturalmente evidenciado no poema pela longa “interpolação parentética em prosa” em que Sena vale-se “lindamente do *stream of consciousness* sem pontuação”, como observa Gilda Santos.

Verso a verso, traça um irretocável “retrato poético-psicológico” do companheiro de exílio que como “ninguém mais nobremente ergueu em si/ o monumento da morte” (“e nunca direi melhor o que ele foi, através de um conhecimento de tantos anos”, afirmará Sena no texto “Sobre Adolfo Casais Monteiro”): “morreste na mesma solidão”, “em dignidade”, “só, como viveste”, “longe de tudo, como a vida te deu que tu viveras”, “num silêncio de exílio e distância”; “Foste o estrangeiro e exilado perfeito/ e por todos nós”, *O Estrangeiro Definitivo*, como no belo título do livro de poemas de

Casais escritos no Brasil. Outros traços do retratado: “os gestos limpos da amizade e os limpos mais ainda de um amor constante”; a relação com a música como poeta – os “versos/ que escreveste como raros” e a “música/ puríssima de câmara em cordas tensas/ a que o ranger dos arcos se somava ambíguo” – e leitor – “monge laico”, envolto “em livros como em música” (traço que também evocará em “Sobre Adolfo...”: o “estudioso incansável”, “em sua casa, nos anos de Araraquara, com livros à volta, lendo ao som da música que lhe enchia o silêncio”); os olhos cruzados “num viés de vesgo/ que era um saber terrível de estar só no mundo”, desvio ocular que remete ainda aos “oblíquos/ sinais” poéticos e à *mirada estrábica* do exilado, um olho voltado para a nova terra e o outro para a pátria.

Quem retrata de algum modo também se retrata. A referência a Portugal, questão seniana incontornável, não poderia faltar neste poema-retrato de Casais, poeta cujo nome, embora por décadas proibido de ser mencionado pela censura salazarista (Sena escreve o texto “Canto da nossa agonia”, 1960, a começar pelo título, “de maneira a mencionar todos os títulos dos livros de poesia que ele publicara até então”), permaneceu sempre presente, “e tão presente, mesmo se esquecido”, qual “fogo ardente a requeimar quem pensa/ que em Portugal de Portugal se é”.

Ao insustentável peso de viver com “a queixa e a saudade mais pesadas/ pesadas para o fundo” (peso que a reiteração de *pesadas* acentua) e à asfixia (pulmonar e política) contrapõem-se, na sequência de versos interrogativos, imagens que sugerem leveza, abertura, amplidão, nascimento, liberdade: “nesse instante extremo,/ sentiste um respirar que alargava/ e te expandia o peito mais os olhos/ até os confins deste universo inteiro?/ Abriste os olhos? Só em sonhos viste?” Este olhar/respirar alargado, em expansão, em consonância com o universo, é uma boa definição de poesia.

Nesse instante extremo, através da alquimia do verbo, em lugar da petrificada máscara mortuária, o rosto que nestas imagens se desenha (ainda que em forma interrogativa, pois se é possível um saber sobre o amigo – “soube de ti

o dito e o não-dito, o que escreveste/ e o que não escreveste” –, o não-saber *como se morre* persiste, como, após a citada sequência, a interpelação final indica, mas que Casais, a quem a morte pouco pôde ensinar, sabia, pois morreu *como viveu*) é o do poeta vivo nos versos que escreveu *como raros, fogo ardente* que o sopro de leitura aviventa (“e no teu rosto/ qual nos teus versos poderá ser lido/ até que nem pensaste e disseste”), e neste admirável poema em que Sena liberta-o da morte/do esquecimento. Versos com versos se pagam. *Sempre e sem fim.*

* Professora de Literatura Portuguesa nos Cursos de Graduação e Pós-Graduação da UFRJ. Pesquisadora da obra de Maria Gabriela Llansol e de Eduardo Lourenço. Organizou e prefaciou *Tempo Brasileiro: Fascínio e Miragem*, vol. IV das Obras Completas de Eduardo Lourenço (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2018).

FILMES PORNOGRÁFICOS SE AMOR SE FAZ

Luis Maffei*

O poema, com três movimentos, vai do espanto ao reconhecimento, passando, de permeio, pela indagação. Como escrevi algures, entrevejo um Jorge de Sena, do alto de seus 54 anos incompletos (o poema é datado de 13/10/72), diante da experiência de um filme *X-rated*, a que fora assistir sobretudo por curiosidade. Não sei qual terá sido o filme. Escrevo estas linhas no obscuro ano de 2019, no país sem cabeça, tronco ou membros que é o Brasil. Um país que mal sabia o que é *golden shower*, e que passou a sabê-lo torpemente. Escrevo num mundo onde os filmes pornográficos já obedecem a lógica bastante distinta da dos anos de 1970. Erotismo há no cinema desde que as câmeras filmam mais que estações de trem. Mas a pornografia como mercado rentável teve de esperar décadas, por isso os filmes pornográficos são, para este quinquagenário imigrante português residindo na Califórnia, ainda uma novidade.

Hardcore, filme não pornográfico realizado por Paul Schrader em 1979, é um marco da inevitabilidade de se discutir esse mercado ainda na década de 70. Em 72, o olhar se assusta e indaga, devagar, ao modo seniano, num poema que se constrói como uma sinfonia. O marxista Sena não deixa de estar interessado nas brutais condições de trabalho a que eram submetidos “Estes que não actores”. A arte desse poeta sempre fundiu privado e público, percebendo que o corpo da finitude, do gozo, do desconsolo e do gasto é o que ama e o que trabalha, o que faz o amor e a revolução. Mas fundir privado (constituição criativa dos corpos e suas respectivas subjetividades) e público não significa estatizar o privado (prática totalitária) nem privatizar o público (prática neoliberal), muito menos confundir privado e público. Esta

confusão, resultante de um capitalismo que capitaliza até corpos amantes e laborais, descorporifica os corpos, fazendo-os “máquinas de sexo”.

No entanto, o especulativo, espantado Sena, indagador por excelência, desconfia da suficiência de sua premissa crítica e pergunta: “Mas na verdade sentirão prazer? E na verdade o dão no que se mostram?”. O problema, agora, é a transformação do olhar também em máquina, ou seja, o aspecto maquínico e hipnótico do cinema, que surpreendeu Benjamin e que é, justamente, o que permite a existência dos filmes pornográficos e sua distribuição para além da presença dos corpos filmados. A sétima arte, nesse trânsito apenas maquinal (a face perversa de uma linguagem furiosamente moderna?), perde sua força revolucionária e massiva, porque capaz de conversar com uma mallarmaica multidão, para se transformar em “imitação que nada inunda”, despojada de qualquer aura.

Mudam-se os tempos, mudam-se as mídias: na era da Internet, precisamos rediscutir alguns valores que Jorge de Sena acalentava. Democracia, por exemplo. Não vamos mais a salas de cinema para experimentar a pornografia audiovisual: rendemo-nos a essa indústria, mais lucrativa que nunca, em nossas casas. Isso não tem nada a ver com democracia. Os tempos da Internet encontram meios novos e eficazes, inclusive, para a corrosão da democracia, sobre os quais deitam e rolam políticos de inclinação totalitária, como o do *golden shower*.

O camoniano Sena finaliza seu texto falando de amor. É uma trágica inevitabilidade, pois Amor obriga-o a ser sujeito a diversas vontades. Esse amor é democrático, público e privado a um só tempo, paixão de corpos amantes e políticos. Antes de tudo, “todos somos” mortais “actores ocasionais”, “desde que ele”, o amor, “se faça”. Portanto, “isto”, o filme, “possui uma nobreza estranha”, que relativiza o totalitarismo capitalizável do exemplar pornográfico – talvez não da pornografia em seu sentido de exploração política, mas do exemplar, daquelas mulheres e homens que dão o corpo às cenas.

Escrevo em país regido por um tipo de “pornografia crua” irrelativizável, pois pervertida, má. Ela não lembra corpos em movimentos sexuais insinuantes e sinuosos, nem um quase alquímico *golden shower* que não viralize na Internet pela mão porca de um prototipozinho de ditador, espelho, não de um povo, mas de muita gente nesse povo. Nós, que lemos e estudamos Sena (e Camões, Sophia, Florbela, Garrett e outras e outros amantes em língua poética portuguesa), podemos é usar nossos corpos para sexo e barricadas, leituras e muitas grafias, a fim de que o ar a se respirar neste país, neste tempo, possa ser esparzido de “actos de amor”, pois só o amor (também escrito, performado), agora, pode nos engendrar algum rasgo de futuro.

* Autor dos livros de poemas *A*, *Telefunken*, *38 círculos*, *Pulsatilla*, *Signos de Camões*, *40* e *Vista de Olímpia*. Recebeu o prêmio Icatu de Artes/ Literatura, em 2013. No ensaio, escreveu os volumes *Do mundo de Herberto Helder*, *Despejo quieto – ensaios sobre poesia portuguesa*, *Manuel de Freitas por Luis Maffei* (da coleção Ciranda da Poesia) e, com Pedro Eiras, *A vida repercutida – uma leitura da poesia de Gastão Cruz*, editado em Portugal e é também autor do prefácio à poesia reunida de Gastão Cruz, *Os poemas*. Organizou, com Raquel Menezes, edição dos *Poemas eróticos* de Maria Teresa Horta. No ensaio, organizou, com Lilian Jacoto, *Soldado aos laços das constelações – Herberto Helder*; com Ida Alves, *Poetas que interessam mais – leituras da poesia portuguesa pós-Pessoa*, e, com Jorge Fernandes da Silveira, *Poesia 61 Hoje*. Como contista, escreveu *Contos da Colina – 11 ídolos do Vasco e sua imensa torcida bem feliz*, em parceria com Nei Lopes e Mauricio Murad, e organizou, participando também com um conto, *Extratextos 1 – Clarice Lispector, personagens reescritos*, com Mayara R. Guimarães. É professor de Literatura Portuguesa da Universidade Federal Fluminense e Bolsista de Produtividade do CNPq. Foi, entre 2015 e 2018, Pesquisador Jovem Cientista do Nosso Estado (FAPERJ).

DO MANEIRISMO AO BARROCO

Maria Fernanda de Abreu*

Nunca estiveram de “costas voltadas”. Os Artistas. Alguém criou o tópico, a metáfora era sonante e vistosa e ficou. E repete-se incansavelmente. Continua a dar jeito, fazem-se títulos chamativos com ela. Mas não, nunca estiveram de costas voltadas os escritores da península ibérica. Nem os que escreveram em português descuraram os que escreviam em castelhano. Jorge de Sena foi um dos que, no nosso tempo, mais o proclamou. Não se cansou de dizê-lo, de lê-los e de traduzi-los.

“Do Maneirismo ao Barroco”. O poema está datado de 30/12/1972. Jorge de Sena é, por então, director da Cátedra de Estudos Portugueses da universidade de Santa Bárbara, nos Estados Unidos da América. Já se sabe, mas faço questão de o relembrar para dizer que, já nos anos 80, Avallé-Arce, o basco-espanhol que com ele ali conviveu, mo evocava, saudoso.

Desse mesmo ano são outros poemas de Sena viajante literário por terras de Castela e de Andaluzia. “Caminho de Ávila”, em Agosto, inventa um diálogo entre Teresa e Juan; em Madrid, em Setembro, anda a perguntar “pela de Garcilaso tumba e terra”, misturando as duas línguas; em Dezembro, escreve “memória de Granada” e a voz de Federico, e visita o lugar onde “cresceu Católica Isabel” e morreu Frei Luís de León. Em Janeiro do ano seguinte, voltará a datar vários poemas em Madrid e, entre eles, precisamente o que lhe dá o título ao conjunto: “Conheço o sal”.

Entre uns e outros, este “Do Maneirismo ao Barroco”. Muito me tem feito pensar este título. Mais de historiador da literatura que de poeta, dir-se-ia num primeiro, e superficial, momento. Leio o poema e retenho, sobre todos, este verso que nunca esquecerei: “Todos haviam lido o livro errado.”

Todos. Que leitores são estes que “havam lido o livro errado”? (E ao escrever isto dou-me eu agora conta de que “havam lido” não é o mesmo

que “leram”).) Quixote Sancho, Fausto Mefistófeles, Hamlet Horácio, “Don Juan Catalinón Tenório de Sevilha” (magnífico verso feito só com nomes próprios!)... Segismundo. Personagens literárias inventadas em castelhano, em alemão, em inglês... (Jorge de Sena e a literatura-mundo do seu e nosso Goethe). E por quê e em quê eram ou estavam errados os livros que haviam lido? Fico a pensar e não encontro resposta.

O livro que se lê é errado, mas não há outros que se nos abram, diz o poeta. Não haverá? “Livros errados” e “lugares de acaso”. E todos nós “personagens no grão-teatro”. Resisto a tamanha disforia. Para dizer este desconcerto do mundo, a solidão, o lugar de onde não há como escapar e que só em palavras do seu Camões se pode representar, repete-lhe Jorge de Sena o verso – “Junto de um seco, fero, estéril monte”. Quero continuar a resistir a este desassossego existencial, angústia, solidão sem alívio que o poema me quer impor. Pela força das palavras, das imagens e dos sujeitos convocados.

Volto ao título. E penso que me posso distrair com um exercício filológico. “Do Maneirismo ao Barroco”. Do...ao? E descubro como, por primeira vez, este “do...ao” me embaraça e se me aprofunda o desconcerto. Desde o maneirismo até ao barroco? Uma perspectiva temporal, pois, cronológica até, mesmo se não apresentada linearmente, que poderia ir da irremediável solidão de Camões à também irremediável vida como “sueño”, sono e sonho de Calderón e também, já antes, como teatro em Shakespeare e no seu aqui invocado príncipe. Da...à? E Fedra bem lá atrás? E Fausto? De Marlowe mas também do romantismo. E recorde: personagens criadas pelo Barroco todos eles, é certo, e todos eles reinventados pelo Romantismo. Ponho esta hipótese mas não me satisfaz. Ou sim, pode ser, mas pode haver mais.

Procuro outra hipótese, pois. “Do Maneirismo ao Barroco”. Tanto o Maneirismo como o Barroco? Um e outro cúmplices ou convergentes na criação dessas personagens que, ao juntarem-se os dois aparentemente

contrários em que, textual, narrativa e dramaticamente se entretecem, duplos em essência, dão origem a um terceiro, e neste se constituem, por fim, como sujeitos. “Don Quixote Pança”. E por quê “impossível” o sonho? E por que teremos de ser, ou não ser, “personagens/ no grão – teatro aonde tudo acaba/ em Segismundo ou Fedra antes que o pano caia/ sobre a leitura dos errados livros”? E que mais me não é dado ler? Ou que me é dado sentir mas não posso ou quero dizer? Também eu, leitora de “livros errados”? Livros ou livro? Ou, até só e apenas, “num lugar de acaso,/ exactamente aquele que nos gera”, como afirma o Poeta?

Era 30 de Dezembro de 1972. Dois poemas antes, duas semanas antes, andava Jorge de Sena por terras castelhanas com lírico nome, conventos medievais e recordações da católica Isabel e do agostinho Frade: Madrigal de las Altas Torres. Não longe de Ávila. Ao terminar o ano, falava-nos do teatro da vida e da morte. Como se o fogo místico de Teresa e Juan não tivessem contagiado o Poeta de uma qualquer réstia de esperança. Não importa saber que dia é hoje. Nem o lugar. Até que o pano caia haveremos de ler um livro errado?

* Professora aposentada, é investigadora integrada do CHAM – Centro de Humanidades/ Centre for the Humanities, FCSH/Universidade NOVA de Lisboa. Sua fundadora, coordenou o grupo Cultura, história e pensamento ibéricos e ibero-americanos. É Socio de Honor da Asociación de Cervantistas e *Miembro Correspondiente Extranjero* da Real Academia Española.

“TU ÉS A TERRA...”

Rita Aparecida Coelho Santos*

Proceder à leitura de um texto literário isolado implica calculado risco, visto que é sempre desafiador e, não raras vezes, dubitável destacar um poema do conjunto ao qual ele pertence. Tal desafio é especialmente verdadeiro quando se trata de um autor que dialoga com várias formas de expressão, transita livremente por todas as áreas do conhecimento humano e ainda exerce a criatividade em toda sua plenitude como tradutor de poesia. Assim, não correndo o risco de me transviar nos caminhos da interpretação, invoco Eros para focalizar uma das faces da poesia de Jorge de Sena no poema *Tu és a terra...*, o antepenúltimo do livro *Conheço o sal e outros poemas*, de 1974.

Eros é um esteio essencial da cosmovisão seniana, cuja importância está abundantemente documentada na obra como elemento imprescindível da plenitude humana. Cabe ao “mais belo dos deuses” a instauração de novos cosmos, que não mais polariza ou dicotomiza sentimentos, pensares ou situações, ou se circunscreve apenas ao domínio dos relacionamentos interpessoais; ele se vincula à força criativa da palavra com a constante formação da natureza, através da qual consagra a potência erótica da vida em si e a vitalidade do cosmos.

O primeiro verso anuncia e sintetiza as temáticas que estão por vir: Eros, a mulher e a natureza. “Tu és a terra em que pouso./ Macia, suave, terna, e dura o quanto baste/ a que teus braços como tuas pernas/ tenham de amor a força que me abraça.”

O que chama a atenção neste poema é que na vigência do erotismo e, por extensão, da experiência amorosa, os corpos humanos encontram-se assimilados metaforicamente à dimensão da natureza em que sobressai o íntimo relacionamento mulher/terra por meio de um sistema semântico

ligado ao feminino: macia, suave, terna, braços, pernas, água, sombra. Metáfora da mulher amada, a terra se torna espaço no qual Eros exerce o seu poder; nela a potência do amor ganha dimensões poéticas nas imagens ligadas à força do abraço amoroso, bem como no murmúrio da água cristalina a segredar “o amor no mundo”.

Manifestação profunda da circularidade da vida, entendida como processo dinâmico de caos e cosmos, renovação e término da fronteira entre natureza e ser humano, Eros rege todo o universo poético assimilando, na experiência amorosa, a dimensão da natureza. Contudo, ainda que *Gaia* seja utilizada como metáfora da figura feminina, o sujeito lírico ultrapassa o universo mítico operando uma desconstrução do mito ao atribuir qualidades da mulher amada à terra. Não se trata, portanto de “raptada ninfa de bosque e montanha”, mas “Terra humana em que me pouso inteiro e para sempre”.

A erotização das formas naturais atua como correspondente corporal da mulher amada. Ao amor, que se consubstancializa na suavidade da terra, na pedra que lacera e fere, na sombra de árvores, na água cristalina, corresponde a natureza, que se apresenta como personagem erótica por excelência. Nesse sentido, Jorge de Sena deixa cair por terra o mito de natureza bela e perfeita, fértil ou árida, para apresentá-la como energia vital, espaço de criação permanente.

“Tu és a terra...” encena um universo poético em que Eros se apresenta como potência criadora para além dos laços humanos. Força primitiva e fecundante, nutre a vida nas entranhas e a recebe em seu fim, afirmando o caráter cíclico e ininterrupto desse processo. Tal força mistura-se à vida humana ao ser relacionada ao corpo da mulher porque ambas são matrizes vitais.

* Professora adjunta de Literatura Comparada na Universidade do Estado da Bahia, Diretora da Cátedra Fidelino de Figueiredo/UNEB-Instituto Camões.

“CONHEÇO O SAL...”

O BRILHO ETERNO DE AMANTES ENLAÇADOS

Danilo Bueno*

O poema organiza-se em seis tercetos, compostos por versos brancos, metrificadas em decassílabos, com exceção do último, um alexandrino. A anáfora (“Conheço o sal”) é mantida nas primeiras cinco estrofes, quebrada apenas na estrofe final, possivelmente para intensificar a expressividade ao privilegiar o rompimento da simetria. Ainda nessa estrofe, há um tom mais elevado, seja pelo hipérbato (inversão): “A todo o sal conheço que é só teu”, seja pela “chave de ouro”: “um cristalino pó de amantes enlaçados”, que usa o alexandrino, metro mais solene do que o decassílabo.

O poema se inicia com a imagem dos amantes que repousam depois do “estio” que logo deriva em “inverno”, sequência que amplia a duração do sexo, agora mensurado pelas estações, sugestão de uma temporalidade mais alongada para a união (antiga, integral) dos amantes. No início do poema, o sal é suor da pele, quintessência da relação integral de anos, que se transforma, na segunda estrofe, em alimento e prazer: “o leite que bebemos”, a saliva dos lábios e do sexo fremente, na agitação do encontro amoroso.

A imagem do sal é continuada na terceira estrofe para abranger os cabelos da amante/amada, brilhantes no descanso do sono (iluminados pelo amor, ainda mais humanos), criando alegorias para a percepção do corpo amante a partir das acepções conotativas do vocábulo “sal”, percebido sinestésicamente, pelo tato, pela visão e pelo paladar, em uma representação intensa, amplificadora, dos gestos do amor.

A quarta estrofe revisita a paisagem marinha, tão cara à imagética de Jorge de Sena, e compara o sabor e o odor do mar com aquilo que permanece nas mãos do amante/amado, aquilo que ele carrega o tempo inteiro com ele,

outra vez a fusão alquímica da matéria. Nesse passo, os elementos aquáticos intensificam a sugestão erótica, principalmente com a ideia da maré que desce e se retrai, em oscilação diuturna, símile das circunvoluções do desejo. Com o ir e vir das marés, outra vez mede-se o tempo a partir dos elementos naturais, criando-se analogias que sustentam o amor como um sentimento de expansão cada vez maior. A estrofe é terminada com o adjetivo “azulados”, coloração lunar e noturna, em uma paisagem em que o mar, subentendido ao fundo, com seus ruídos, dilata-se no corpo dos amantes, pelo perfume difuso das praias.

O sal, na quinta estrofe, pincela a descrição da amante/amada em suas regiões mais inspiradoras, delimitando a carnalidade do amor: língua, mamilo, cintura, coxa em um movimento de descida que percorre o sabor e a extensão do corpo, em êxtase, ao dimensioná-lo a partir da própria língua. Aqui, o contato amoroso pende entre a delicadeza e a lascívia, em um remate quase desesperado, que suscita o conhecimento amplo do amante que, de cor (e essa expressão não é gratuita) visita o outro já entranhado em sua memória afetiva e visual.

A última estrofe, com seu hipérbato inaugural, busca elevar o tamanho da amante, que, única, passa a abranger todo o sal, logo todo o amor e todo o mundo, em um efeito metonímico de grande efeito plástico: conhece-se a extensão do vasto mundo pelas formas da amante (grão a grão: flor de sal à flor da pele), sugerindo aquilo que o sal tem de indestrutível e místico para várias culturas. Porém, é o penúltimo verso, e não o último, o mais bonito do poema, com seu vaivém que retoma a maré e os espasmos da carne: “ou é de mim em ti, ou é de ti em mim,”, imagem que prepara o toque final, dos “amantes enlaçados” para sempre, para depois da morte, em um gesto que une o efêmero do gozo ao inexcedível compasso do amor, que projeta intensidade e circularidade cenográfica ao poema (daí, talvez, o tom mais elevado), como as estações, as marés, o ritmo das eras.

Talvez os tercetos, em uma leitura simbólica, sugiram a metamorfose pelo amor e pelo sexo, a terceira via (o dois mais um), em que os seres se fundem em um único, que já é outro, mistura de forças criadas e incriadas, como a do sal cristalino que recobre a face da terra.

* Mestre e Doutor em Letras pela FFLCH/USP.

SOBRE ESTA PRAIA... OITO MEDITAÇÕES À
BEIRA DO PACÍFICO
(1977)

II – “PERGUNTO-ME A MIM MESMO – TÃO CURIOSO”

Gastão Cruz*

Julgo que o primeiro poema de Jorge de Sena que li o encontrei nos *Cadernos do Meio Dia*, uma publicação editada entre 1958 e 1960, em Faro.

Abria com estes versos “Reconciliamo-nos sempre. No fundo, e às vezes nem muito ao fundo, a reconciliação nos espreita, na mira da primeira fraqueza, da primeira humidade de lágrima ou de sexo.”, o que me surpreendeu pela tonalidade algo prosaica com o carácter dum discurso radicalmente inovador.

A poesia de Jorge de Sena surge num momento particularmente diversificado e complexo da poesia portuguesa. Trata-se de uma fase em que a linguagem busca vias que lhe permitam autonomizar-se relativamente à larga experiência modernista, particularmente no que diz respeito ao caso avassalador de Fernando Pessoa.

Uma impositiva necessidade de renovação processa-se através do reforço de um discurso poético em que elementos constitutivos como a imagem e o ritmo ganham um papel preponderante, que confere à palavra um peso herdado por vezes da estética simbolista, como já sucedera com o próprio Pessoa.

O poder da palavra e do ritmo acentuar-se-á ao longo das décadas de 1940, 1950 e 1960. No que se refere à poesia de Jorge de Sena este aspecto articula-se com uma aspereza herdada do modernismo, com particular proximidade a poetas como Irene Lisboa ou Casais Monteiro.

Na poesia de Jorge de Sena coexistiu alguma *secura* da herança modernista com a plasticidade e o carácter melódico e rítmico conseguido muitas vezes com recurso à interrogação e à repetição enfática que já encontráramos em alguns dos mais eloquentemente expressivos poemas da primeira fase como “Ode à incompreensão”: “*Tão longe, meu amor, tão longe, / quem de tão longe*

alguma vez regressa?! // E quem, ó minha imagem, foi contigo? // (De mim a ti, de ti a mim, / quem de tão longe alguma vez regressa?)”

Este processo, que o poeta utiliza em poemas de diversos períodos, reaparece expressivamente em passagens do ciclo *Sobre Esta Praia*, onde o discurso ganha uma especial fluidez. “*Pergunto-me a mim mesmo — tão curioso / Como a criança a ser-se adolescente / que mal se entende em como os corpos agem — / a que diversos jogos ou não-jogos / se dão na intimidade estes que vejo / inteiramente nus no areal da praia / entre uma escarpa que os esconde e o mar / que tudo aceita em ondas sucessivas.*” A contemplação melancólica, simultaneamente próxima e distante, de corpos de uma sexualidade incerta e de contacto ambíguo, cria uma atmosfera de que o poeta se apropria a partir de um ponto de observação de imagens improvavelmente visíveis.

O mundo assim representado remete para o antigo poema “Metamorfose” (depois reintitulado “Ante-metamorfose”) também ele se desenrolando em dúvidas acerca da sexualidade do “Deus ou deusa?” contemplado.

A poesia de Jorge de Sena explora os segredos do mundo utilizando uma linguagem que analisa o real através de uma expressão, quando não através dum texto que pode ser paradoxalmente claro e hermético.

Sem teorizar o peso da palavra ou o mistério da imagem Sena envereda muitas vezes por jogos expressivos que conduzem o poema para instâncias misteriosamente reais como acontece com a espécie de instantâneos fotográficos que o poeta colhe durante a sua permanência como observador.

Mais do que fixar-se no papel individual da imagem e da metáfora como células fundadoras do discurso poético, e dos que procuravam refundar uma poesia pós-modernista, Jorge de Sena enveredou por uma multiplicidade de experiências a que não faltou um rumo provocatoriamente *experimentalista*.

Esta atitude leva o poeta a uma acentuada diversidade de estilos sem comprometer nunca a fortíssima unidade que marca, não apenas a poesia mas toda a perturbante multiplicidade e solidez da sua obra literária.

Sem deixar de ser um poeta de palavras e de imagens, como o são alguns poetas maiores dos meados do séc. XX, o autor de *Fidelidade* é talvez principalmente poeta de situações e de factos, o que igualmente define a marca realista de grande parte dos seus textos na importância e força da sua ficção: pensemos nessa obra-prima absoluta que é o conto “Homenagem ao papagaio verde”.

Insistentemente interrogativo, acerca da natureza, do mistério e das formas de relacionamento dos três corpos que protagonizam a cena é a própria incerteza das imagens que o poeta formula que define, em todo o seu esplendor a essência e a substância da própria poesia.

* Licenciou-se em Filologia Germânica pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Estreou-se como poeta no âmbito da publicação colectiva Poesia 61. Tem desenvolvido actividade crítica e ensaística, tendo reunido, pela primeira vez, os seus ensaios sobre poesia no livro *A Poesia Portuguesa Hoje*, e sendo *A Vida da Poesia – textos críticos reunidos a mais recente recolha de todo o seu trabalho nesta área*. Traduziu, entre outros, William Blake, Jean Cocteau, Jude Stéfan e Sandro Penna, Shakespeare e Strindberg. Entre 1980 e 1986, viveu em Londres, onde foi leitor de português na respectiva Universidade (King’s College). É um dos directores da Fundação Luís Miguel Nava e da revista de poesia *Relâmpago*. Publicou, entre outros, os seguintes livros: *O Pianista*; *Crateras*; *Rua de Portugal*; *Repercussão*; *A Moeda do Tempo*. A sua poesia foi reunida no volume *Os Poemas*. Seus mais recentes livros de poemas são *Escarpas*, *Observação do Verão*, *Fogo*, *Óxido* e *Existência*.

40 ANOS DE SERVIDÃO
(1979)

ODE A RICARDO REIS

AS ROSAS BREVES

Jerónimo Pizarro*

Coube-me escrever sobre um poema do jovem Jorge de Sena publicado postumamente, como tantos, aliás, de Fernando Pessoa: a “Ode a Ricardo Reis”, de 8 de abril de 1942, poema revisto em 1947, ano em que Sena fez 28 anos. “Diáfana” e “Fingimento”, poemas de 1938, seriam outras opções de ressonâncias pessoais.

O poema seniano de 1942, editado pela primeira vez em *Quarenta anos de servidão* (1979), evoca alguns poemas ricardianos em que figuram rosas, sendo um dos mais conhecidos “Coroa-me de rosas”, que Mário de Sá-Carneiro destacou de um conjunto inicial de 11 odes, que Pessoa, em resposta a uma carta de 23 de junho de 1914, lhe deu a conhecer, referindo-se assim à composição: “essa tão pequenina, tão graciosa”. Essa ode, datada de 12 de junho de 1914, foi revista para a sua publicação na revista *Athena* e mudou bastante. Sá-Carneiro conheceu a primeira versão; Sena a segunda:

Coroae-me de rosas
Coroae-me em verdade
De rosas.

Quero ter a hora
Nas mãos pagamente
E leve,

Mal sentir a vida,
Mal sentir o sol
Sob ramos

Coroae-me de rosas
E de folhas de hera
E basta.

Coroae-me de rosas,
Coroae-me em verdade
De rosas –

Rosas que se apagam
Em frente a apagar-se
Tam cedo!

Coroae-me de rosas
E de folhas breves,
E basta.

Não sei se já foi fac-similada a primeira versão da “Ode a Ricardo Reis”, mas talvez com os poemas de Sena devamos ter o mesmo cuidado que com aqueles de Pessoa: confirmar se não existem testemunhos múltiplos ou, simplesmente, novos poemas a partir de poemas antigos. Numa nota de Mécia de Sena (em *Quarenta anos de servidão*) relativa à ode, que aborda a questão das duas versões do poema, lê-se que a primeira cópia foi enviada ao *Mundo Literário* (não é claro em que altura, mas talvez em 1947) e que a segunda, “com a data de 1947”, reapareceu depois de 1982. O segundo verso, que era (cito a Mécia) “porque é da pura ode oferecer rosas”, terá mudado para “porque é das odes oferecer rosas”. O curioso é que no livro esse verso está fixado assim: “porque é da ode of’recer rosas”. Qual foi a lição que seguiu a Mécia?

Mas se eu brevemente pensar em rosas e em Reis, também sou obrigado a pensar noutro poema de antologia, “As rosas amo dos jardins de Adonis (11 de julho de 1914), também publicado na *Athena*, desta vez com poucas alterações; e num poema que perturbou muito José Saramago, “Prefiro rosas, meu amor, à pátria”, que Sena não conheceu inicialmente – foi escrito em 1916 –, mas que terá lido no volume póstumo *Odes de Ricardo Reis* (1946), da Ática.

O certo é que não é difícil associar a Reis as “rosas breves” e talvez o volume de 1946 tenha levado a que Sena revisitasse o seu poema de 1942.

Ora, as rosas senianas são “raqúiticas” e podem criar, diz a ode, em Reis “novo desdém”. Não são rosas para Reis, numa espécie de paganismo esteticista, se coroar e alhear; ou para sonhar com a imortalidade; mas para aventar “a hipótese da morte inglória” e para valorar a fragilidade das mesmas.

As rosas ricardianas são símbolo da fugacidade. Todavia, circundado de rosas, com uma grinalda na testa branca, Reis parece a figura de um quadro ou de um retrato digno de Dorian Gray. Só que Reis não quer desafiar o

tempo que foge e sabe, com Horácio, que a beleza é passageira, que uma rosa ou uma profusão de rosas não são eternas.

Sena parece oferecer a Reis as rosas que este pede, mas umas em que não há plenitude nem perfeição, mas raquitismo.

Como disse Gertrude Stein, e podia ter dito Alberto Caeiro, “*A rose is a rose is a rose*”. Mas depois de Stein as rosas voltaram a ser vermelhas e depois de Sena passaram a ser também raquíticas.

* Professor da Universidad de los Andes (Bogotá, Colômbia).

POEMA APÓCRIFO DE ALBERTO CAEIRO

Daiane Walker Araujo*

O “Poema apócrifo de Alberto Caeiro”, junto à “Ode a Ricardo Reis”, figuram como testemunhos poéticos dos primórdios da visão crítica de Jorge de Sena sobre Fernando Pessoa. Escritos em 1942, não era o seu propósito introduzir o poeta ao grande público, como então se vinha fazendo; em carta inédita a José Blanc de Portugal, Sena declara terem interesse “só para quem conheça o Pessoa”, seletivo grupo ao qual o jovem poeta-crítico de vinte e dois anos já pertencia.

Exercício hermenêutico em forma de versos e em tom de homenagem, o “Poema apócrifo de Alberto Caeiro” baseia-se em um jogo de atribuição de vozes, em que ao heterônimo cabe a suposta autoria dos versos. Sugere-se, pois, uma inexatidão quanto ao verdadeiro autor do poema: Sena? Caeiro? Outro heterônimo? O ortônimo? Por uma vez inscrito no jogo heteronímico, Sena elabora uma espécie de monólogo dramático em que emula não apenas a dicção poética de Caeiro, como também o drama de Pessoa em seu processo de despersonalização.

Tomando como intertexto evidente o “oitavo poema” d’*O Guardador de Rebanhos*, de Caeiro, o poema refere-se ao “menino que desce do céu” e que se instala nos braços do poeta, tal qual a “Eterna Criança”, o Cristo “humano e menino” do qual fala o heterônimo. Uma característica essencial, entretanto, distingue um texto do outro: a resistência que avança até o meio do poema de Sena, levando o poeta a afirmar “Não quero este menino”, está distante da atmosfera de feliz encontro pela qual lemos os versos de Caeiro. Pode-se dizer, assim, que o “Poema apócrifo” trata de um momento anterior à escrita do “oitavo poema”, ou seja, de um estado em que não é exatamente Caeiro quem fala, mas o próprio Pessoa em pleno “devir-Caeiro”. Nos versos “Não quero nos meus braços coisa alguma. / Neste grito recurvo de

embalar o nada, / a minha vida encontra-se e descansa”, é possível inferir a presença do autor dos heterônimos a partir da ideia de “nada”, esvaziamento necessário à despersonalização, que deverá ser preenchido pela chegada do seu “menino” Alberto Caeiro. Sena faz a narrativa lírica do transe de Pessoa para Caeiro, do movimento de insistente recusa e posterior aceitação (“Não quero este menino”, “e eis-te nos meus braços”) do “semideus criança”, como define Álvaro de Campos.

A rejeição inicial do poeta ao menino está relacionada ao que Sena entendia ser parte da “revolta intelectual” de Pessoa, segundo a qual o poeta teria criado Caeiro ao voltar-se contra a sua própria inteligência. Era preciso desviar os olhos do lado de dentro, da consciência aniquiladora, e descobrir o lado de fora, o mundo das coisas, da natureza, da inocência. Com Caeiro, Pessoa “tentou raivosamente limitar-se”, estabelecendo uma base no real, na qual os outros heterônimos se apoiariam para não se afundarem no vácuo. Nesse sentido, pode-se dizer que é depois dos últimos versos do poema de Sena (“Ó meu menino querido, agora que pensei,/ aperto-te com força e não te deixo crescer.”) que o “oitavo poema” surge assinado por Caeiro, poema no qual não se observa qualquer hesitação ou análise da vontade de receber o “menino” dentro de si.

Ao mesmo tempo, considerado para além de uma manifestação da empatia de Sena pela ficção heteronímica, este poema, enquanto dramatização do “devir-outro” inerente ao fazer poético, não deixa de se relacionar ao *devir-poeta* do próprio Jorge. Como informa Mécia de Sena, este poema recebera dois títulos anteriores: “Ode para Alberto Caeiro e para mim” e “Ode apócrifa de Alberto Caeiro”. É curioso que, no primeiro deles, antes de atribuir a autoria apócrifa ao heterônimo, Sena tenha se colocado junto a Caeiro, como se o poema tocasse a ambos. Esse primeiro título nos fornece uma pista importante, apagada posteriormente por Sena: de que o embate com o “menino”, que Sena vislumbra como passagem necessária para a constituição do poeta Caeiro, possa ter sido um enfrentamento

experimentado, de modo análogo, em sua gênese poética. Não perdendo de vista a configuração do mito na poética pessoana, recuperado por Sena neste poema, o “menino” configura uma *alteridade* que, como no poema de Caeiro, escapa de sua transcendência e firma a sua existência no convívio com o poeta. Os poemas da parte “III” de *Perseguição* (livro de 1942, como o poema em questão) são simbólicos desse encontro com a alteridade, sendo que o último deles, “Eternidade”, ecoa forte os versos apócrifos: “Vens a mim/ pequeno como um Deus,/ [...] / e eu recebo-te/ para a invenção da minha grandeza [...]”.

* Mestre em Literatura Portuguesa pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, com a dissertação *Jorge de Sena e a recusa dialética ao fingimento pessoano* (FAPESP, 2017), sob orientação do Prof. Caio Gagliardi. Durante o mestrado, realizou estágio de pesquisa na Universidade Católica Portuguesa (Lisboa, 2016), sob supervisão do Prof. Jorge Fazenda Lourenço, a respeito das correspondências inéditas de Jorge de Sena com Adolfo Casais Monteiro e José Blanc de Portugal. Recebeu a Bolsa Mérito Acadêmico da reitoria da Universidade de São Paulo (2013) para realizar intercâmbio na Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis. É autora de quatro artigos sobre Jorge de Sena e Fernando Pessoa, membro e co-editora do site do grupo *Estudos Pessoaanos* (FFLCH-USP).

ODE AOS LIVROS QUE NÃO POSSO COMPRAR

João Tiago Lima*

É comum os poemas serem uma tentativa de auto-definição. Ou do que seja a poesia, sendo que o gesto não é exactamente o mesmo. Às vezes esse modo de definir é quase explícito como se o novo poema (em rigor, só há poema se ele for de certa maneira novo) fosse pouco menos do que o verbete de um dicionário que jamais se completa. Em outras ocasiões, é o poema em si mesmo – mas esta expressão precisa de ser continuamente elucidada – que vai para além dos limites mais ou menos convencionais da própria poesia. Num certo sentido, o novo poema avança, sem pedir licença, para alargar as fronteiras de um continente que a cada momento se refaz. Não é certo que “Ode aos livros que não posso comprar” faça parte da categoria destes poemas. Datado a 27 de junho de 1944 e vindo a lume três anos depois na revista *Portucale*, apenas após quase quarenta anos de servidão se lhe abriu a porta de um livro. Não é, por isso, dos poemas mais conhecidos de Jorge de Sena, o que não significa senão isso mesmo.

Trata-se de uma ode que, pelo menos numa primeira leitura, parece desorganizada. Depois de duas curtas estrofes que, em virtude da sua excessiva transparência, se diriam menos poéticas (“Hoje, fiz uma lista de livros,/ e não tenho dinheiro para os comprar” e “É ridículo chorar falta de dinheiro/ para comprar livros,/ quando a tantos ele falta para não morrerem à fome.”), a escrita densifica-se num longo e decisivo passo que talvez vise evidenciar a complexidade da condição existencial do ser humano no mundo (“quanta humanidade eu vou pacientemente juntando”). Já as duas últimas estrofes deixam, pelo menos no mero leitor que sou, uma impressão ambivalente. Começam ambas por um verso quase enfático na sua imperatividade (“Não posso nem sei esquecer-me de que se morre de fome” e “Por isso, preciso de comprar alguns livros”) para, logo depois, o tom se

furtar a qualquer simplismo, como se desta forma o poema fugisse a uma certa cartilha neo-realista.

Jorge Fazenda Lourenço diz ser este um caso no qual se observa “uma sábia mistura de “poema de circunstância” e de “poema social””. Estou de acordo. Tanto mais que tudo parece funcionar, em “Ode aos livros que não posso comprar”, num duplo registo. Por um lado, encontra-se, através das ideias das portas que se fecham e das curvas que, por serem demasiado rápidas, parecem deitar tudo a perder, a denúncia das dificuldades da vida: daqueles a quem o dinheiro falta para não morrerem à fome e daqueles que, sem livros – sem poesia? –, à fome também sucumbiriam. Por outro lado, verifica-se a vanidade dessa mesma denúncia face a “outra fome maior” que, de algum modo, compara a vida a uma interminável viagem (“nas curvas da vida”, “o carro elétrico”). Essa duplicidade é rematada na esplêndida estrofe final em que sete versos combinam admiravelmente a transparência e a complexidade. Qualquer coisa como isto. Os livros que se abrem como portas. Os livros que se fecham e arrumam como inúteis. Os livros que, trocando as voltas às curvas da vida, nos conduzem a novas portas que, por sua vez, acabarão sempre por se fechar.

* Departamento de Filosofia da Universidade de Évora/Centro de Investigação de Ciência Política (CICP). Principais Obras: *Existência e Filosofia. O ensaísmo de Eduardo Lourenço* (2008), *Estética e Desporto* (2016) e *Jogar sem Bola. Literatura, Filosofia e Futebol* (2018).

A PORTUGAL

Silvio Renato Jorge*

Publicado em *Quarenta anos de servidão* (1979), primeiro livro póstumo de Jorge de Sena, mas escrito em dezembro de 1961, o poema “A Portugal” é contemporâneo daqueles que, produzidos no Brasil, foram publicados em *Peregrinatio ad loca infecta* (1969). Com eles, estabelece uma relação muito significativa, no que se refere ao projeto do poeta de conceber sua escrita como um testemunho do humano, daquilo que, olhando de forma crítica para o presente, traz em si o gérmen do idealmente possível.

Marcado por um discurso virulento e amargo, o poema subverte o modelo laudatório que seu título sugere e, ao invés de configurar-se como um hino de glorificação e homenagem à pátria, desvela suas entranhas para fazer aflorar o seu apequenamento, sua mesquinhez, enfim, a contra-face da imagem idílica e paradoxalmente heroica do país construída pelo salazarismo. Apresentado como “dejecto de romano império” e “salsugem porca de esgoto atlântico”, Portugal desloca-se do espaço, convenientemente desenhado por décadas de uma forte ação ideológica por parte do Estado Novo, para um ponto em que a perspectiva crítica dos versos desvela a hipocrisia das relações sociais, a idealização fantasiosa das glórias passadas e a fragilidade econômica de um povo que, naquele momento, era um dos mais pobres da Europa. Assim, acompanhando o complexo jogo de afetividades construído pelo texto, atravessam esse poema dois eixos temáticos fundamentais: de um lado, a relação entre o poeta exilado e a terra em que nasceu; de outro, a síntese de um império em ruínas, que busca sobreviver agarrando-se ao passado.

Portugal é, já ao início, a pátria que não pode ser amada, porque ditosa não o é: mais do que isso, é madrasta. Nessa palavra, condensa-se uma gama de significados que apontam para a complexidade de uma relação afetada

pelo sentido de perda, ou seja, afetada por um nexos que, imposto por contingências da vida, não se baseia no amor abnegado. O amor à pátria, longe de qualquer fantasia romântica, aqui se constrói pela separação, pela dor, pelo avesso: “Eu te pertenço: mas ser’s minha, não”. Se o vínculo estabelecido pelo nascimento é laço do qual o poeta não pode (e não quer?) escapar, aquilo, todavia, em que o país se transformou após séculos de experiência colonial e décadas de ditadura o obriga a um testemunho da decadência, da fragilidade de pilares que se erguem sobre a “terra de heróis a peso de ouro e sangue,/ e santos com balcão de secos e molhados/ no fundo da virtude; terra triste”. Nesse sentido, é importante lembrar que o poema data do fim de 1961, ano em que se iniciou o momento mais crítico da experiência colonial portuguesa e no qual várias fraturas do regime ficaram expostas. Nesse ano, Henrique Galvão tomou o navio Santa Maria; iniciou-se a luta armada em Angola, com o conseqüente envio de tropas ao país; ocorreu a tentativa frustrada de golpe de estado chefiada por Botelho Moniz; a ONU, em diversas instâncias, condenou a política colonial portuguesa. Por outro lado, em resposta a tudo isso, o salazarismo expôs de forma cada vez mais acutilante os seus humores, numa tentativa de sobrevivência que levou o país a uma guerra interminável, ao isolamento cada vez mais acentuado na comunidade internacional e a um sistema de repressão ideológica asfixiante. O poema de Sena resume a dor diante de uma pátria degradada e degradante, que, conduzida por moral oblíqua, rejeita aqueles que ousam questioná-la. Em sua virulência, expõe o amor cru de quem contrapõe à realidade corrompida um sentido ético a cumprir. Assim, em seus versos, o poeta não é o cantor áurico de um ninho de heróis, mas o intelectual angustiado, o indivíduo capaz de reconhecer seu papel como porta-voz daqueles que, deslocados, não só contemplam as ruínas de um mundo em decadência, como também assumem o compromisso de enfrentar a hipocrisia dos homens e de seus governantes.

* Professor de Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da Universidade Federal Fluminense, Doutor em Letras pela UFRJ, bolsista de produtividade em pesquisa Nível 1C do CNPq. Professor colaborador no Doutorado em Patrimónios de Influência Portuguesa do CES/Universidade de Coimbra.

ELOGIO DA VIDA MONÁSTICA

Maria Lúcia Outeiro Fernandes*

Ancorada em uma prática poética caracterizada por Jorge de Sena como literatura de testemunho, que atesta a responsabilidade de estar no mundo, a meditação acerca da condição humana assume várias facetas na obra seniana, imbricando-se com questões estéticas, inquietações religiosas ou metafísicas e inflexões ideológicas. Algumas delas convergem, no poema “Elogio da Vida Monástica”, para formar uma rede de significados que aponta para a visão peculiar de um sujeito poético descrente do mundo, que propõe um modo de vida apropriado para tempos de degradação e solidão.

40 Anos de Servidão (1979) constitui uma antologia organizada por Mécia de Sena, seguindo orientações do próprio escritor. O objetivo era reunir poemas esparsos em jornais e revistas, ou completamente inéditos, organizados de modo a cobrir 40 anos de produção (1938-1978). Inserido na quinta parte, poemas do “Tempo de *Peregrinatio ad loca infecta*” (1959-1969), o “Elogio da Vida Monástica” foi escrito no exílio brasileiro e, não por acaso, também trata de um exílio voluntário do ser humano em relação ao contexto político-ideológico de tragédias, prisões, destruição, mortes e perseguições. Esta forma de exílio parece ter sido assumida pelo próprio eu-lírico, que observa o mundo e dele se aparta, com cético e irônico distanciamento, sem deixar de se sentir parte do contexto e tendo em comum com os demais viventes a herança de um destino coletivo.

O título remete ao panegírico, uma forma lírica cultivada no Classicismo e apreciada no Barroco, mas em completo desuso na literatura moderna, na qual se tecem elogios a uma ação, a um lugar ou a uma personagem, como pretexto para exposição de doutrina de princípios e valores elevados. O vocábulo “elogio” também evoca por paronomásia a elegia, outro poema lírico antigo que se caracteriza pelo tom de lamento acerca da morte, quase

sempre associado a digressões moralizantes. Metonimicamente, o elogio à vida monástica exalta o ascetismo, que conduz a um estágio de superação do apego material, seguido de sábia imersão no nada, que liberta o sujeito de todas as contingências opressoras da vida.

Estruturando-se em duas longas estrofes, de versos igualmente longos, prosaicos e irregulares, a construção argumentativa mobiliza procedimentos do gênero epidítico, um recurso retórico amplamente explorado por oradores antigos, para mobilizar os ouvintes a refletirem sobre assuntos de interesse coletivo. Ao exaltar os valores positivos da vida monástica, a voz poética, tal como um filósofo metafísico, exalta implicitamente virtudes como a temperança, a solidão, a sabedoria, a capacidade de fazer o bem e preservar as coisas boas, independente das adversidades. Assim, busca persuadir o leitor a adotar um comportamento que o leve a retirar-se voluntariamente do mundo que o desqualifica e o marginaliza. O poeta também explora a comparação, eixo de estruturação do texto. A primeira estrofe começa com “outrora”. A segunda, inicia-se por “hoje”. Os dois advérbios estabelecem o contraponto entre o passado e o presente. Na primeira parte, o sujeito explica como e porque uma pessoa “amortalhava-se em vida” para se tornar monge. Para enfatizar e ampliar o campo semântico suscitado pelo verbo “amortalhar”, o poeta explora a palavra “agonia”, de origem grega, que designa o período que antecede a morte e também os sentimentos de angústia, sofrimento ou aflição, experimentados antes de acontecimentos muito esperados mas muito temidos. Depois de mostrar que a vida monástica supria carências, pois a vida nunca nos pode dar tudo o que imaginamos (é de se notar a passagem brusca da 3ª pessoa do singular, relativa ao monge, para a 1ª do plural, incluindo o eu lírico e o leitor), altera-se radicalmente o tom. O panegírico, que manifesta um elogio, metamorfoseia-se em elegia, que expressa lamento pela situação presente e pela condição do homem no mundo atual. Como a solidão extrapolou todos os espaços e todos os recônditos da vida, o homem se vê novamente, tal como os monges,

diante da única certeza: “é preciso morrer”. A morte, porém, não é mais abraçada como opção ou “aposentadoria honrosa”. “Hoje”, a morte abate-se sobre o homem “de maneira estúpida e sem graça”. Sem qualquer direito à liberdade de escolha, sem uma alma para salvar ou perder, o homem foi privado até da “agonia”. Resta-lhe somente uma postura de exilado, de morto-vivo, que olha com distanciamento e ceticismo a degradação do mundo e do ser.

* Docente de Literatura Portuguesa do Departamento de Literatura, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, FCL-UNESP/Araraquara.

“NÃO POSSO DESESPERAR DA HUMANIDADE...”

Eucanaã Ferraz*

É um dos muitos poemas em que Jorge de Sena faz uma clara exposição de princípios. Abandonando a experimentação sintática e os torneios conceituais, adota a frase reta, o vocabulário regular e o tom coloquial, declarativo, como se buscasse uma familiaridade desembaraçada, livre de tudo o que pudesse nublar aquilo que se quer afirmar, sob a pena – desejada – de descer a certo registro de circunstância.

O poema foi publicado em *40 anos de servidão*, que, postumamente, reuniu inéditos de Jorge de Sena, obedecendo a plano do autor, que tencionava fazer uma espécie de balanço de quatro décadas dedicadas à poesia. Seguindo, até onde foi possível, aquelas orientações, a seleção e a organização dos poemas compõem grupos correspondentes aos períodos dos livros efetivamente publicados, de modo que cada conjunto se intitula “tempo de...” (conforme prefácio de Mécia de Sena). Assim, “Não posso desesperar da humanidade...” pertence ao grupo rematado pela rubrica “Tempo de *Peregrinatio ad loca infecta* (1959-1969)”, época que é também a do exílio no Brasil e nos Estados Unidos. Como Sena chegou à América do Norte em outubro de 1965, o poema – datado de “Madison, 30/10/65” – foi escrito logo nos primeiros dias.

Os versos parecem nascidos desta ambiguidade: em mais uma paragem estrangeira, sentimentos negativos – de recusa e de cansaço – veem-se associados a uma complacência de colorido universalista, disposição afetiva que, por fim, virá ao primeiro plano, quase como um cartão de boas-vindas dado a si mesmo.

Os dois primeiros versos apresentam de imediato o julgamento que encerra o sentido geral do poema, quando são colocados na *balança*, de um lado, a *humanidade* – vaga, óbvia, a soar como um ideal esvaziado de sentido

e a um só tempo pleno de ecos históricos convocadores de distanciamento e desconfiança crítica – e, no outro prato da ponderação, nomes que evocam vínculos com situações concretas e a realização de vidas singulares. O *juiz*, muito embora consagrado como experiente e implacável, faz-se logo indulgente pela confiança em certas experiências e personagens que remetem tanto à sua biografia afetiva quanto a uma história da literatura e da arte, e, assim, decreta que não pode “desesperar da humanidade”. Mas como se o julgamento final – expresso no início – exigisse uma retrospectiva da arbitragem, outros versos consignam a negatividade mais severa: “a América é detestável”, “a Rússia é detestável”, o Brasil, “infeliz amor”, é “ridículo”, Portugal “pode ser mau e detestável”. E, ainda, a sentença indiscutível, expressa num tom prosaico pelo que tem de tedioso e repisado: “A humanidade e as pátrias são uma chatice, eu sei.”

O poema retoma claramente um outro, “Mensagem de finados”, datado de 8-15/11/1956 e publicado em *Fidelidade*, de 1958, que se abre com o seguinte verso: “Não desesperarei da humanidade”. Quase uma década depois, portanto, após viver adversidades e tormentos que marcariam sua vida e, conseqüentemente, sua obra, Jorge de Sena reafirma seu compromisso com o humanismo que o manteve lúcido, alerta contra o que lhe parecesse contrário ao pacto inalienável que sua poesia e sua atuação como intelectual, professor e escritor estabelecera com a dignidade e a justiça.

Não era um contrato fácil de manter. A consciência histórica e a vida pessoal acumulavam desgostos, mágoas, decepções, uma carga que sobrepesava na balança, fazendo emergir a confissão do mais secreto desejo, o de desesperar: “E como eu gostaria de!”. A fidelidade de Sena foi desde sempre uma ética inabalável porque inescapável, porque era ele, mantendo-se sólida sob a pressão de quaisquer contradições e contrariedades. Era menos fácil, portanto, renunciar ao contrato que o cumprir.

Não por acaso, o poema pertence ao tempo de *Peregrinatio ad loca infecta*, do qual consta o célebre “Em Creta, com o Minotauro”, escrito apenas três

meses antes. Lê-se ali: “Colecionarei nacionalidades como camisas que se despem, / se usam e se deitam fora (...)”; “Eu sou eu mesmo a minha pátria.”; “Com pátrias nos compram e nos vendem (...)”. A recusa de Sena volta-se para os “lugares turísticos, / imensamente patrióticos”, ou ainda, como escreveria adiante numa espécie de lista prosaica e ilustrativa, para “o gesto ou as sardinhas, / o feijão ou o *sirloin*, ou a terrível capa / dos usos e costumes, da vaidade”.

Desde “Perseguição”, sua primeira coleção de poemas, Jorge de Sena buscou laços que se afastassem do lugar-comum, das vinculações enrijecidas e vazias, da facilidade imponderada com que se subjuga a liberdade, de tudo aquilo, enfim, a que Carlos Drummond de Andrade, seu amigo, chamou certa vez “o mundo caduco”.

* Poeta, seus livros de poemas foram reunidos em 2016 em um único volume – Poesia – pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda, de Lisboa. Organizou a antologia Coral e outros poemas, de Sophia de Mello Breyner Andresen (Companhia da Letras, 2018). É professor de Literatura Brasileira na UFRJ e consultor de literatura do Instituto Moreira Salles.

“COMO A GILGAMESH...”

Helena Carvalhão Buescu*

Este poema cruza distintas tradições e dá conta da forma como o mundo faz sempre parte da poesia seniana, por muito diferente que ele se apresente sob diversas perspectivas. Este encontro e desencontro de tradições (que também se pode chamar ecumenismo, ou literatura-mundo comparada) é característica da poesia de Jorge de Sena: ela manifesta-se abertamente neste poema, como em tantos outros.

“Como a Gilgamesh...” é datado de 1973, e é publicado em 1979, numa colectânea intitulada *Quarenta Anos de Servidão*. E a nada a poesia de Sena é alheia, muito menos às condições histórico-políticas que ditaram o seu exílio por várias terras. 1973 é data-limite de um regime que estava a desabar por dentro. Sena sabia-o. Este poema, como outros, mostra o esplendor e a decadência dos impérios que ruíram.

A quem vai o poeta pois comparar-se? Ao herói da épica mesopotâmica, Gilgamesh, o que aprende, com a luta e com a amizade, a tornar-se o herói de que o seu povo precisa. Mas essa épica é (como a épica portuguesa, com o seu lado negro) lutuosa e escura: “de negras águas silentes oleosas quietas”, em que a elisão da conjunção coordenativa e a posição dos quatro adjectivos faz manifestar, pela sintaxe, o clima de melancólica quietude que semanticamente todos eles partilham.

Compreende-se: espera o poeta uma barca (como outra barca esperou Gilgamesh), onde ele deverá embarcar “sem remos nem barqueiro” e que o levará à “outra margem/ desnuda e vácuca sem calor nem luz”. Os símbolos e conseqüente alegorização não podiam ser mais claros: a mitologia antiga organiza aqui o texto, seja ela suméria, egípcia, ou clássica. E a morte dá origem à figura de um rio em que o homem espera, deste lado, uma barca que o faça atravessar, sem saber o que o espera do outro lado do rio.

Os deuses ignoram o poeta, como não ignoraram Gilgamesh. A comparação é assim validada apenas para uma parte da história: o poeta sabe menos, muito menos, do que foi dado a conhecer a Gilgamesh. Sabe, como ele, que “o pecado existe e é não viver-se/ em desafio sempre”. Mas Gilgamesh conhecia os deuses do embarque e do desembarque – enquanto o poeta está sozinho: “não hei barqueiro nem remador”, como a donzela que morre nas águas da cantiga de amigo, “atendendo o seu amigo”.

Como vem o mundo entrelaçar-se neste curto poema de Jorge de Sena? Vejam-se as tradições que se entrecruzam: à mitologia e à tradição sumérias, acopladas como vimos à egípcia e à clássica, segue-se a do Antigo Testamento, que partilha com a épica de Gilgamesh a história do Dilúvio; a tradição cristã, assente sobre a noção de “pecado”, alia-se à reescrita medieval de uma das mais belas cantigas de amigo, que por sua vez toma a forma de um pequeno dilúvio. Esta cantiga de amigo, diga-se, é uma forma de assombração histórico-literária, a que Sena, claro não é imune.

Desta forma, Gilgamesh é como o homem do leme que confronta o Adamastor, em *Mensagem*, de Fernando Pessoa: maior do que ele mesmo, maior do que o mundo e aquilo que se lhe opõe. Ele representa aqui o símbolo do poeta e da poesia que, através da melancolia moderna, assistem aos dilúvios do mundo. E nem nisso os cala, nem isso os calará.

Para compreender esta última convicção, lá está a última estrofe, aduzindo uma rasa tradição moderna (os “horários das carreiras”) e que, na sua parte final, vê deslizar a barca, enfim solta: vai solitária. O poeta, ele, “promete” (e todos conhecemos a ironia seniana) “não perder a próxima barca”. O que ela é e o que ela será nem o poeta sabe. No entanto, parece dirigir-se não à morte e ao fim do mundo (que os primeiros versos do poema descreviam) mas, pelo contrário, ao “princípio do mundo”, numa espécie de afirmação contra-factual para quem, em 1973, há tanto esperava o que afinal veio a acontecer em 1974. Fim e princípio. Em toda a História há assim mitologia e poesia. E sem estas a outra não será compreensível.

* Professora Catedrática de Literatura Comparada na Universidade de Lisboa. Professora visitante em universidades estrangeiras de prestígio, é Fellow de St. John's College (Cambridge U.), membro da Academia das Ciências de Lisboa e sócia da Academia Europaea.

CANTIGA DE CEILÃO, COM JORGE DE SENA EM SANTA BÁRBARA

Kenneth David Jackson *

Visitei o poeta Jorge de Sena em Santa Bárbara em Março de 1974, apenas um mês antes da “Revolução dos Cravos”. Eu acabara de voltar do Ceilão, onde estudava a língua crioula e cultura de descendentes de portugueses, residentes no porto de Batticaloa, na costa leste da ilha. Fiz-lhe ouvir algumas gravações de música e mostrei-lhe versos, recolhidos na pesquisa junto aos “Burghers portugueses,” como são chamados. *E chegam-me do fundo de Ceilão e do tempo/ por mão amiga que os encontrou ainda vivos.*

Assim, o poema “Cantiga do Ceilão”, teve sua origem numa sobrevivência musical à viva voz da cultura portuguesa implantada na Ásia nos séculos XVI e XVII, da qual o crioulo português de Sri Lanka (Ceilão) é um dos exemplos mais persistentes. A construção do forte em Batticaloa a partir de 1624 reuniu portugueses, lascarins, africanos da costa oriental e outros colonos, segundo o relato seiscentista do Capitão João Ribeiro (*Fatalidade Histórica da Ilha de Ceilão*, 1685). As cantigas sempre comunicavam a energia, o espírito comunitário e o prazer despreocupado da cultura indo-portuguesa. *Distâncias de oceanos os conduziram como hábito/ de serões e vigílias.* Esse povo animava-se com o ritmo e a melodia da *cafrinha* tradicional por trezentos e cinquenta anos. *estes versos emergem com uma tranquilidade/ terrível de língua morta a desfazer-se/ e cujos ossos restam dispersos num e de um rimance/ cantado já quatro séculos numa terra alheia.*

Se a minha visita tivesse demorado mais um mês, talvez o poema fosse diferente por causa da Revolução, mas sendo de Março, comunica-nos da fragmentação da língua portuguesa num mundo de exílio, ainda colonial, de um Babel camoniano, que era o mundo em que Jorge de Sena vivia. Os versos ecoaram num espaço íntimo para o poeta português, que vivia na

Califórnia entre arquipélagos de língua portuguesa, falada apenas por alunos, emigrantes ou exilados, com a memória de um Portugal distante: *Solidões do longe/ os ensinaram a quem partilhou tédios e saudades./ E apesar de outros povos, outros domínios, outros reinos/ ficaram nas memórias teimosas de abandonada gente/ quando o império se desfez e os nomes se esqueceram.* O poema resume todo um período de exílio e de resistência contra o Salazarismo e o Marcelismo. *Nesta noite do mundo a abater-se sombria/ sobre um Portugal que os deuses já cegaram*

Quando o poema saiu, postumamente, em 1979 (datado 23/3/74), surpreendeu-me, pois lembrei-me que ao ouvir as músicas e ler os textos aquela noite em casa, Sena apenas tomara notas sobre dois versos, cantados sem acompanhamento, depois convertidos em epígrafe: *Mara mutem fundu minhe vida par tira/ Rue nuga largu minhe morte par leve.* [‘O mar não é tão fundo que me tire a vida/ Nem há tão larga rua que me leve a morte’ – trad. J. S.]. Nada havia a indicar que esse momento estivesse na origem de uma ideia ou de uma intenção poética, ou de profunda meditação sobre o mundo da língua portuguesa, a ser convertida em poema. A “Cantiga” permite-nos observar de perto o método criativo em ação. Os versos, até a voz da senhora que cantava, pareciam sair de um espaço marítimo infinito, voz da dissolução da cultura portuguesa na Ásia e da sua dispersão no vasto mundo das navegações e do exílio. *estes versos portugueses leio como se lêem as pedras/ no fundo de água turva e remexida.*

Tendo conhecido os versos depois de anos passados no exílio, o poeta associa a morte secular da língua com a dispersão daquilo que foi e que poderia ter sido Portugal no mundo, e que ele defendia como intelectual, poeta e professor, com uma voz que se perdia também nos mares de Santa Bárbara. *Falam de morte a que profundas não bastam/ e de ruas estreitas em que ela não cabe ou passa./ Fundos de mar e ruas como a vida sabe/ se perdida em si mesma, presa por um fio/ a um país esquecido e que se esquece ao longe,/ palavra a palavra, por gente dissolvida.*

Mas na resistência dessa voz do Ceilão contra o destino e o tempo, contra a distância e o esquecimento, contra a própria morte, o poeta percebe uma “pequenina luz.” É a determinação desse povo a vencer o tempo e os mares, a coragem de manter viva essa língua, contra tudo e todos, e contra a própria morte, que revitaliza o poeta ao ouvir as palavras vindas de longe e justifica o poema. Escreveu-o para desafiar a morte, que levaria o nosso poeta uns escassos quatro anos depois de composta a “Cantiga,” sua, mas também cantiga do destino do caminho marítimo, ao qual o poeta pertence, e da própria língua em que escreve.

* Professor de literatura luso-brasileira na Universidade de Yale. Doutorou-se com Jorge de Sena na Universidade de Wisconsin. Autor de Machado de Assis: A Literary Life (Yale, 2015), Adverse Genres in Fernando Pessoa (Oxford, 2010), De Chaul a Batticaloa: As Marcas do Império Marítimo Português na Índia e no Sri Lanka (Mar de Letras, 2005) e Sing Without Shame (John Benjamins, 1990), entre outros.

“MORREU DOM FUAS...”

Joana Meirim*

“Morreu Dom Fuas...” pertence a *40 Anos de Servidão*, livro póstumo com poemas inéditos, editado por Mécia de Sena um ano após a morte de Jorge de Sena. O poema anuncia logo no título aquilo que é, um obituário. No primeiro verso catafórico, ficamos a saber, em primeiro lugar, de uma morte (“Morreu”), depois de um nome (“Dom Fuas”) e só mais tarde a quem pertence este nome (“gato meu sete anos”). Este obituário pungente fala-nos de duas profundas injustiças: a de morrer (claro!), e, pior ainda, a de se “morrer sozinho, solitário” num hospital, como morre este gato “pomposo, realengo, solene, quase inacessível”.

Nas três primeiras estrofes, o poeta apresenta as características expectáveis desta espécie animal: a pose aristocrática de um “angorá gigante/ cendrado e branco, de opulento pêlo”; a “elegância desdenhosa”, i.e. a distância face aos seres humanos; e o respeito que impunha a sua majestade, “que jamais miou para pedir que fosse”. A cauda assemelha-se a um “elmo legendário” ou não fosse o cavaleiro de D. Afonso Henriques – D. Fuas Roupinho (personagem também de uma narrativa histórica inacabada que assinala a estreia ficcional de Jorge de Sena) – o seu padrinho de batismo. Apesar da altivez que revela, a adversativa com que começa a estrofe seguinte (“Contudo, às suas horas”) assinala a humanidade deste gato. A visita que empreendia à casa dos seus donos nem sempre visava satisfazer a fome ou exhibir condescendência, qual, na alusão proustiana, “duquesa de Guermantes recebendo Swann”. Tinha, então, “instantes de ternura toda abraços”, regressando depois “aos seus paços de império, ao seu olhar ducal”.

Se as três primeiras estrofes dão conta do ápice da vida deste gato, a segunda parte do poema, que ocupa as outras três, descreve a fase da queda. À opulência e orgulho iniciais do seu retrato opõem-se agora a humilhação e

o sofrimento de uma doença. Assistimos assim, dolorosamente, ao desmoronamento de uma vida imperial. É, aliás, num registo mais coloquial que ficamos a saber da causa: “Andava adoentado, encrenca sobre encrenca”. A doença de que padece leva-o, por sua vez, ao internamento americano “no hospital do veterinário”, e é de lá que a família do gato, na qual o poeta se inclui, fica a saber da sua morte, anunciada via telefónica pela “amável voz profissional de uma secretária solícita”.

Na penúltima estrofe deste poema, destaca-se a desumanidade da morte. “De morte natural nunca ninguém morreu” é o *incipit* de “A morte, o espaço e a eternidade”, poema que decreta perentoriamente – “É uma injustiça a morte”. Pior do que morrer sozinho, “de que se morre sempre”, mesmo em público com a família toda à volta, é morrer na “solidão tecnocrata, higiénica”, no ambiente asséptico do hospital que “suprime” – repare-se na irreversibilidade contundente do verbo utilizado – o ente querido. O poeta contrasta ainda a morte de “qualquer humano aqui”, nos EUA, com a de “ser-se o animal que morre”. Este tem a pretensa vantagem de nunca mais ser visto pelos seus donos, de não haver mais testemunhas da sua humilhação, o que pode ser um alívio num “gato que era tão orgulho em vida”.

O tom pungente do poema atinge o seu auge na última estrofe, quer pelo facto de poder ser lido como um autorretrato prospetivo, sendo inevitável pensar que este poema foi escrito a menos de um ano da morte de Jorge de Sena, quer por nele reconhecemos a mágoa que atravessa a sua obra: a falta de “consonância por assim dizer musical entre sua vida e sua terra de nascimento”, nas palavras de Carlos Drummond de Andrade. À injustiça da morte acresce agora a iniquidade de se morrer longe da terra: “Dom Fuas, tu morreste. Não direi/ que a terra te seja leve, porque é mais que certo/ não teres sequer ter tido o privilégio de dormir para sempre na terra que escavavas”.

A justiça possível, embora incapaz de reparar a crueldade da morte do seu gato durante sete anos, é a possibilidade de lhe garantir a sobrevivência do seu nome: “Nenhum mais/ terá teu nome como outros tantos gatos/ antes de ti foram já Dom Fuas”. Num texto sobre o exílio, E. M. Cioran refere que um exilado consegue abdicar de tudo menos do seu nome. Ora, a ideia de preservação do nome é essencial para Sena neste poema e em toda a sua obra – “Camões dirige-se aos seus contemporâneos” é disso um exemplo perfeito. A imprecisão que dirige aos contemporâneos consiste no castigo póstero de os seus nomes serem esquecidos e de o seu ser conservado, contrariando a morte e acedendo assim à imortalidade. Dom Fuas morre, mas tem acesso à eternidade, pois pelo menos o seu nome será único e intransmissível.

* Professora na Universidade Católica Portuguesa e investigadora do Centro de Estudos de Comunicação e Cultura (CECC) da mesma universidade. Fez o seu doutoramento no Programa em Teoria da Literatura da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa com uma tese sobre Jorge de Sena e Alexandre O'Neill. Tem dedicado a sua investigação a estes dois autores, tendo coeditado a correspondência entre Jorge de Sena e Carlo Vittorio Cattaneo e publicado recentemente um livro coletivo de ensaios sobre Alexandre O'Neill. Coedita o site de poesia e crítica *Jogos Florais*.

SEQUÊNCIAS
(1980)

RAY CHARLES

Marcelo Sandmann*

“Ray Charles” é poema do livro *Sequências* (1980) e integra série intitulada “América, América, I Love You”. Como de costume em Sena, vem datado ao final: 15/3/1964.

Sabe-se do apreço pela música por parte do poeta. Quando novo, foi aluno de piano e acalentou seguir carreira. Não tendo dado continuidade ao projeto, fez da música, assim como fez das artes plásticas, tema de sua poesia. Todo um livro, *Arte de música* (1968), trata do assunto. Os poemas aí reunidos têm em vista grandes obras e grandes mestres da tradição erudita, de Dowland a Schoenberg, com uma exceção: Edith Piaf. O juízo que faz da música popular fica explícito no “Posfácio”: “a chamada música popular ou popularizada de qualquer país (ou tida como tal pelos turistas de músicas nacionais) me é profundamente odiosa”.

Curiosamente, “Ray Charles” data do período em que foram escritos a grande maioria dos poemas de *Arte de música*, os últimos anos em que viveu no Brasil. (Sena viveu no país entre 1959 e 1965.) A música vibrava então como fértil matéria de poesia. Mas é menos pela música em si, e mais como ponto de partida para uma aguda crítica social e política, que Sena evoca a figura do artista.

Ray Charles brilhava no cenário da música popular no início dos anos de 1960. Mesclando o *rhythm blues* ao *gospel*, havia ajudado a sedimentar a *soul music*, importante síntese da música negra norte-americana. Interpretando também *standards* da canção, do *jazz* e do *country*, transitava por uma ampla gama de gêneros, atingindo um variado público e recebendo importantes premiações. Estrela maior do *show business*, rico e afamado, com a conturbada vida pessoal escancarada pela imprensa, viajava pelo mundo todo naquele início de década, acompanhado por sua *big band*. Em setembro de 1963,

alguns meses antes de Sena escrever o poema, havia feito sua primeira turnê ao Brasil. No dia 19, a apresentação no Teatro Cultura Artística, em São Paulo, seria filmada e levada ao ar, em 22, pela TV Excelsior, atingindo um amplo público. Seu nome e sua música estavam no ar.

Estavam também no ar, por aqueles dias, notícias de um mundo mergulhado na Guerra Fria. E dos Estados Unidos, um dos protagonistas do conflito, chegavam notícias especialmente candentes: o crescimento do Movimento dos Direitos Civis; o assassinato do ativista afro-americano Medgar Evers (12/06/1963); o discurso de Martin Luther King contra a discriminação racial em grande manifestação em Washington, D.C. (28/08/1963); o assassinato do Presidente John F. Kennedy (22/11/1963); o crescente envolvimento do país na Guerra do Vietnam.

Para Sena, Ray Charles será, sobretudo, pretexto para um severo apanhado dos Estados Unidos.

O poema abre de modo contundente: “Cego e negro, quem mais americano?” E, na sequência da estrofe, o retrato pouco lisonjeiro, marcado por contradições: “Com drogas, mulheres e pederastas,/ a esposa e os filhos, rouco e gutural,/ canta em grasnidos suaves pelo mundo/ a doce escravidão do dólar e da vida.” Esboçado o retrato, este será reiterado na estrofe final: “Cego e negro, uivando ricamente/ (...) sob a chuva de dólares e drogas/ as dores da vida ao som da bateria,/ quem mais americano?”

Entrementes, ao longo da composição, a “voz” do cantor, “em sábias agonias aprendidas pelos avós ao peso do algodão”, fará ressoar a violência que atravessa a história do país: “o sangue de presidentes assassinados”, “as bofetadas e o chicote”, “os desembarques de ‘marines’ na China ou no Caribe”, “a Aliança para o Progresso da Coreia e do Viet-Nam”, “o assalto ao México e às Filipinas”, “a mística do povo eleito por Jeová e Calvino para instituir o Fundo Monetário”, “a cadeira elétrica”, “a câmara de gás”.

“Negro” e “cego”, adjetivos que explicitam a condição do cantor, marcam também, agora negativamente, condição coletiva. Ray Charles é “cego”

como aqueles que são cegos, não por doença ingênita ou adquirida, mas por manipulação e/ou alienação: “os que cegaram nas notícias da *United Press*”, “nos programas de televisão”, “nos filmes de Hollywood”, “nos discursos dos políticos”, “nos relatórios das comissões parlamentares de inquérito”. E é “negro”, não pela cor da pele simplesmente, mas pelo simbolismo que o vocábulo traz tradicionalmente consigo, e se irradia a toda a situação: “E é negro por fora como isso por dentro”.

A partir do final de 1965, ano e meio após redigir o poema, até 1978, ano de sua morte, Sena iria viver e atuar profissionalmente no país que tão criticamente retrata: “América, América, I Love You”.

* Professor de Literatura Portuguesa na Universidade Federal do Paraná. É mestre pela mesma instituição e doutor pela UNICAMP, em Teoria e História Literária, com a tese *Aquém-além-mar: presenças portuguesas em Machado de Assis*. É também poeta, tendo publicado até o momento seis livros, o mais recente deles, *Antologia poética* (Kotter e Ateliê Editorial, 2017).

VISÃO PERPÉTUA
(1982)

“NÃO HÁ NADA QUE CANSE ESTAS CRIANÇAS”

Monica Figueiredo*

Em 1978, ano da morte de Jorge de Sena, estreava no Rio de Janeiro a Ópera do malandro, musical assinado por Chico Buarque de Holanda. Em uma de suas inesquecíveis cenas, Duran e Vitória, em dueto, cantam “Uma canção desnaturada”, espécie de lamento amaldiçoado dedicado a uma filha – Teresinha – que, já adulta, insiste em tomar o destino nas próprias mãos, apesar dos avisos dos pais que pressentem a cilada que ela criou para si ao se apaixonar de maneira irremediável pelo malandro Max. Ao fim do violento e doloroso desabafo, Vitória e Duran concluem: “Pelo cordão perdido/ Te recolher pra sempre/ À escuridão do ventre, curuminha/ De onde não deverias/ Nunca ter saído”. A *verbalização* do desejo de *desnasc*er uma filha parte de um casal de marginais (ele um cafetão, ela uma velha prostituta) que, de dentro da boêmia carioca dos anos 40, poderiam impunemente desejar não ter dado à vida a uma vida, ou como diz a canção: “Se fosse permitido/ Eu revertia o tempo/ Para reviver a tempo/ De poder/ Te ver as pernas bambas, curuminha/[...] Eu te negar meu colo [...]/ Ignorar teu choro/ E só cuidar de mim”. Duran e Vitória são a escória que destoa da normativa família burguesa e, por isso, podem humanamente assumir que entre pais e filhos amor e ódio são tudo o que existe e resiste.

Todavia, como amar e/ou odiar filhos, como não suportar crianças quando se é casado por longos anos com esposa devotada, pai de nove herdeiros e chefe de uma família capaz de ilustrar qualquer cartão de natal? Subverter as trapaças que nos impõe o real é para grandes poetas e foi por isso que Jorge de Sena tão contundentemente o fez! Em “Não há nada que canse estas crianças” (In: *Visão perpétua*, 1989), poema de 1965, o que temos é um violento desabafo, que acerta em cheio nossa suscetibilidade ao pôr diante dos olhos do leitor uma verdade sempre adiada quando se pensa em filhos:

“E porque hei-de fingir que os amo como gente,/ se ninguém pensou nelas para serem feitas?/ E porque hei-de aceitar que seja amor/ este teimoso orgulho de ter crias?”

Já disse algures que nada me comove mais do que a violência que lateja nas linhas da escrita de Jorge de Sena. Em se tratando de crianças e de infância não há mediação que suavize a terrível experiência que é estar à deriva, nas mãos da vontade alheia, sempre representada por poderes patriarcais e autoritários, metonímias de uma pátria perdida em exílios. É assim em “Homenagem ao papagaio verde”; é assim em “Choro de criança” (In: *Os Grão-Capitães – Contos*, 1982). No avesso de qualquer visão utópica, Jorge de Sena constrói um mundo sombrio em prosa e em poesia onde a infância estará sempre ameaçada e as crianças não serão necessariamente frutos benditos, antes são seres primitivos e nunca *nossos*, mas *outros* e, por isso, “Não há nada que canse estes animais/ que amamos com tédio, e pelos quais tememos/ o futuro a morte, ou mesmo os olhos deles”.

Ao fazer de sua poesia um exercício de testemunho da condição humana – capturada dentro de um devir histórico que o poema sempre impõe como matéria de análise crítica – é a miserabilidade dos sentimentos escondidos que ganha a boca de cena, fazendo com que o eu lírico consiga olhar para o cotidiano banal que o cerca, o asfíxiante e entediante dia-a-dia, e perceba para além dos afetos que somos obrigados a simular ou a ter: “É horrorosa esta energia indomável,/ sem graça e sem encanto, que deleita e baba,/ os que fazem mentalmente os filhos que não querem ter/ ou que não podem ter, ou que perderam.” Este olhar desmistificador que tem o Poeta – conhecedor que é de caminhos que vão do corpo da pátria ao corpo da mulher amada –, pode vislumbrar para além dos acordos sociais e, por isso para ele, crianças são seres cuja animalidade ofende a inteligência refinada de quem vence a bruteza dos dias com o requinte de versos: “Eu sei que é a vida –, oh sim, a vida –/ manifestando-se nesses uivos, neste gosto/ da

grosseria, da brutalidade, e de andar sujo,/ despenteado e descalço, o gosto/fascinante e medonho da degradação.”

Há nas crianças, alguma coisa de “inhumana”, pois são o que resumidamente o Poeta considera exemplo de “dissipação de um passado selvagem/ que a cada hora espreita nos tranquilos gestos”; todavia o que há de animalidade em seres que “gritam, pulam, brigam” amadurecerá e “apenas um ou outro, menos bruto” será capaz de se libertar da desvalida condição humana, liberdade de que desfrutam os olhos lúcidos de um Poeta que nunca duvidou que *saber* é uma vitoriosa forma de resistir/existir.

* Professora Associada de Literatura Portuguesa nos cursos de Graduação e de Pós-Graduação na Faculdade de Letras da UFRJ. Autora de *No corpo, na casa e na cidade: as moradas da ficção* (2011); *De vencedores vencidos: Machado & Eça num encontro* (2013) e de *Eça de Queirós e a danação do olhar* (no prelo). Pesquisadora do CNPq.

“AO CASTELO O CAVALEIRO”

A (DES)MESURA DO SENA MEDIEVAL

Lilian Jacoto*

A literatura portuguesa medieva deu sinal da profunda crise do erotismo num contexto de barbárie, guerra santa e domesticação eclesiástica: desde a matéria arturiana cristianizada, sisuda e casta, ao platonismo dramático da cantiga de amor, tudo faz parecer que era mui difícil ter um corpo e amar naqueles tempos. Da estamenha com que Galaaz admoestava aquele “corpo bem talhado e conteneente manso” à castração a que se sujeitava o precador nas medidas da corte, o desejo humano certamente não vivia o seu melhor momento. Eros descaía do status de *daimon* (filho que era da deusa Afrodite) à condição de demônio espúrio, besta desassemelhada.

Em “Ao castelo o cavaleiro”, Jorge de Sena revisita essa matéria através de um imbróglio singular e de incontornável ressonância política (o poema integra a novela *O Físico Prodigioso*, de ambiência medieval, de 1964). Em uma só estrofe, concentra-se toda a patetice de uma andança malfadada – não se sabe se por inspiração de Eros ou Ares, ambos contrariados – como má-aventurança de um cavaleiro incauto e ansioso por cumprir uma missão que lhe é absolutamente ignorada.

A estrofe condensa uma sequência cênica que faz lembrar, só que ao contrário, a provação de Galaaz no castelo de Brutus – uma das primeiras aventuras do cavaleiro que, à imagem de Cristo, é tentado no deserto (faltava água no castelo) pelo demônio (a filha de Brutus que se apaixonou mortalmente pelo herói na noite em que ali pernaitara). O episódio quer dar a *demonstrança* da castidade que resiste à luxúria e não se deixa iludir por falsos dilemas: no episódio, a jovem jura matar-se com a espada do herói, caso ele não lhe conceda os favores sexuais, o que o colocaria no impasse entre pecar contra a castidade e ser conivente com a morte de uma donzela,

a quem, por princípio, jurara proteger. Amparado pela verdade do seu coração, Galaaz resiste ao demoníaco apelo, sob pena de passar-se por vil assassino. Galaaz provará sua inocência lutando bravamente contra a sanha do rei Brutus, que acaba por reconhecer nele a superioridade guerreira que só os puros logravam alcançar.

Já no mundo às avessas de Sena, o cavaleiro sem nome – mas de alta casta, pois que vestido de ouro – cavalga cegamente no enalço de *dar cima* a uma aventura que ele próprio desconhece (o que significava desconhecer-se a si mesmo, às suas próprias fragilidades). Em princípio, a marcha constante e obstinada faz lembrar a retidão de Galaaz, cuja marca é não se demorar nas coisas mundanas: sempre com pressa, tudo vence porque não dá azo às tentações (sobretudo àquela a que é fadado pela própria beleza física, a sua menor virtude).

A caricatura da andança concentrada (para o caso melhor diria *alienada*) é expressa, no poema, por sua estrutura formal e rítmica. São 76 versos agrupados num só bloco, todo construído isometricamente. Na fluência das redondilhas, segue o cavaleiro em andança retilínea e sem parada, e a narrativa que os versos encadeiam é marcada pela precipitação: a cena começa descrevendo-o *a caminho* não se sabe de quê, e já no 23º verso sua lança escancara as portas do desconhecido castelo. No meio do poema, ele já vencera todas as resistências que resguardavam a donzela na torre, já subira as escadas e, quando esperamos que vá libertar a prisioneira, ele nos surpreende (e a si mesmo, no gesto irrefletido), cravando nela a lança, mortalmente. O cavaleiro *gauche* de Sena é assim conduzido pateticamente pela lança, jamais pela razão que controla os instintos (como quer o emblema do homem que monta o cavalo). Noutras palavras, diametralmente oposto ao corpo domado de Galaaz, este é guiado pelo falo em riste – nada no mundo o deterá, nem mesmo os apelos da pobre donzela que via naquela lança a sua libertação pelo e para o amor.

Reforçando o caráter fálico da gesta, a ninguém passará despercebida a reiteração da palavra *lança* no poema, estando ela ereta até que se faça em pedaços ao final, pelo cavaleiro incontrito. A lança é o sujeito da ação, personificando (ou substituindo) o próprio cavaleiro que, sob sua regência, esteve sempre fora de si. Ela é, afinal, o seu maior sacrifício (não a princesa), como evidencia o desfecho infeliz: “E os pedaços da lança/ **que mais que tudo ele queria**/ enterrou com a princesa/ na cova que já lhe abria”.

Naturalmente o cavaleiro da lança jamais veria o Graal: encerra a andança no mosteiro, onde deverá purgar-se em vida dos pecados que o outro cometera. E como se não bastasse tanta marcescência, as rosas nascidas do túmulo da princesa (e da lança) não podiam senão fazer mirrar as mãos que as quisessem colher.

* Professora de Literatura Portuguesa na Universidade de São Paulo, com pesquisa voltada para as relações entre Literatura e Ética na contemporaneidade. Desde o pós-doutorado na Universidade de Lisboa (2016), tem se dedicado a estudos interdisciplinares sobre a obra de Gonçalo M. Tavares.

POST-SCRIPTUM II
(1985)

O DIA EM QUE EU NASCI

José Manuel da Costa Esteves*

O poema “O dia em que eu nasci” foi publicado postumamente em *Post-Scriptum* II (1º vol.), livro organizado por Mécia de Sena que recolhe a poesia inédita da juventude de Jorge de Sena, balizada entre 1936 e 1938. Escrito aos 19 anos, o poema é profundamente marcado por uma visão desencantada do mundo, para a qual contribuem, duplamente, o contexto histórico, no rescaldo das cinzas da “Grande Guerra” (que atingiu a sua própria família) e o facto de ter sido “marcado” a ferros, ao nascer no dia de finados.

Anterior a uma poesia de carácter social, de afirmação de valores éticos de fidelidade ao humano, o poema apresenta uma tonalidade pessoal, confessional e meditativa, de matriz romântica, onde de imediato ecoa a voz de Camões, nome indissociável de Sena, do qual construirá na sua obra poética (sem esquecer a ficção e os ensaios sobre a épica e lírica camonianas) uma espécie de *alterego*, através de um vasto processo de relações intertextuais. O poema dialoga com o célebre soneto “O dia em que eu nasci, moura e pereça”, inspirado no *Livro de Job*. Mas são também evidentes as leituras de Antero de Quental, dos decadentistas e simbolistas. Parece haver ainda uma visão intimista tributária de Rilke com a morte que ameaça roubar a vida ao jovem poeta. O niilismo, o desespero e o sofrimento habitam estes versos.

Poema de juvenília – escrito em maio de 1938 – reflete o momento de frustração em que Sena foi obrigado a abandonar a Marinha de Guerra e ingressou na Escola Politécnica. Vem na esteira de poemas como “Desengano”, que aponta já para o desconcerto e o desejo de “dormir”; ou “Cadeias”, onde “Há vidas que morrem ao nascer”; passando pelo “Desistência”, de laivos também camonianos: “Falharei em tudo o que há-de haver/ como no que houve e teve fim.” Segundo Mécia, este mesmo poema

é o embrião de “Andante”, do livro *Perseguição*, cujo primeiro verso, “Soube-me sempre a destino a minha vida.”, é retomado em “Poema sobre um poema Antigo”, de 1945, incluído em *Pedra Filosofal*.

Poema longo, de estrofes, versos e imagens relativamente livres apresenta, porém, alguma estabilidade através da repetição e simetria habituais num raciocínio lógico e reproduz o movimento da reflexão. Começa pela vida do poeta, a ligação do nascimento e da morte: “O dia em que eu nasci/ marcou-me o meu destino...”, “sempre fui marcado/ e destinado pelo dia em que nasci...”, para, na segunda estrofe, historicizar esse tempo “escorrendo fel” onde “as almas dos que morreram vagueavam inda ao lume da terra”, com a sua dimensão sacrificial para que “outros pudessem viver” em paz ainda “de túnica manchada”, “foi que eu nasci...”. De inspiração camoniana, não sobejasse ao poeta esta razão, outra se lhe sobrepõe ‘duplamente’, “e a luz do dia vi/ num dia de ais” (nasceu a 2 de novembro de 1919) não para lhe arrebatara a vida como desejaria, “mas p’ra me vigiar” e “matar/ tudo o que eu sonhasse”. A partir da quarta estrofe, o sujeito assume a sua condição de eterno condenado, como Sísifo, num mundo habitado por “projectos mortos,/ cadáveres tortos” e a morte, omnipresente na obra do autor, passa a ser designada como “irmã”, “amiga”, “estrela” (na sua ambiguidade de guia e de estrela funesta), com ecos de Pessanha e de Antero. O sujeito aceita-a com sentimentos de ódio e resignação, “complexo ser” que tanto “mitiga as mágoas”, como provoca “eterna guerra/ entre aquilo que sou, que serei e o que era...”. A relação do eu com o mundo é mediatizada pela morte: “por isso meus versos são cansaços de sofrer”; a curta estrofe conclusiva, confirma a visão já explicitada “E assim/ o dia em que nasci/ foi p’ra mim/ o que vivo, viverei e já vivi...”, fechando-se a espiral à qual o sujeito não pode escapar.

O sofrimento cria a ponte entre os poemas de Sena e de Camões, no que respeita ao debate doloroso entre o eu e o mundo. Sena distancia-se da violência e dramatismo espetaculares da revolta pelo absurdo da morte,

mostra-nos um Job inquieto, em “eterna guerra” com alguma resignação, criando-se um sentimento de proximidade que advém da acumulação dos efeitos do destino, mas que não deixa também, por isso mesmo, de suscitar a adesão do leitor. Não há fuga possível, a morte irrompe em todas as etapas da vida, as vividas e as por vir, criando uma tensão entre o mundo e o não mundo, morte que se torna matéria de vida, da qual os versos são a sua própria corporização. Fica, no entanto, a liberdade de dizer pela criação que alimenta a poesia e a vida. “Soube-me sempre a destino a minha vida”: sabor e saber fundem-se numa realidade única, física e intelectual, capaz de transmutar a vivência do jovem poeta, marcado no auge da vida pela morte, em matéria poética, contrariando o destino anunciado, o sofrimento e fracasso da vida e obra do poeta em gestação, luz perene, que a Obra confirmará com todo o seu fulgor.

* Responsável pela Cátedra Lindley Cintra de Camões I.P. no Departamento de Estudos Lusófonos da Universidade Paris Nanterre, onde integra o centro de investigação CRILUS (EA 369 Etudes Romanes) do qual é diretor adjunto.

FINGIMENTO

José Blanco*

Em data de 27 de Novembro de 1938, Jorge de Sena – então um jovem poeta de 19 anos – escreveu um belíssimo soneto que só veio a ser postumamente publicado em 1985 em *Post-Scriptum II* e que começa “*Porque andarei contando pouco a pouco/ um Amor que não sinto e que não ganho?/ Calor que nunca tive e que não tenho/ nesta lagoa seca a pouco e pouco...*”. O título do soneto – “Fingimento” – de direta remissão à famosa “Autopsicografia”, publicada em 1932 na *Presença*, poderia ser pretexto para acrescentar mais algumas observações às muitas páginas já escritas sobre proximidades ou distâncias entre o “poeta-fingidor” e o “poeta do testemunho”. Isso ficará para outros, ou para outra ocasião. Trago agora a palavra “fingimento” para seu uso mais cotidiano porque quero deixar aqui uma prova de que Jorge de Sena, como homem, foi das pessoas mais corajosamente sinceras que conheci em toda a minha vida.

Em carta datada de 10 de Abril de 1978 – pouco menos de dois meses antes de a morte o levar – escrevia-me estas linhas:

“Em tempos, aludi eu a planos futuros, algo vagos, de que falara um dia. Não sei se virá ainda um dia a que eu chegue, para poder propôr alguma coisa, e a que, mesmo com as melhores esperanças, não creio que venha a chegar (nunca se sabe). A ideia era simples: pensava pedir à Fundação [Gulbenkian] um emprego que, daqui a um par de anos, permitisse que eu me reformasse para só escrever, sem morrer de fome mais a família, que é o que me sucederá, com tudo o que eu ganho, recebendo a reforma que a universidade me dará e não irá além de umas escassas centenas de dólares mensais. Mas, por agora, tudo isso se esfumou, em face das surpresas terríveis que a realidade e a vida nos reservam. Boas contas deita o preto... O caso – nu e cru, e é possível que já esteja a espalhar por aí a notícia, para tristeza de muitos a que sou gratíssimo, e alegria de outros que finalmente suporão triunfantes as suas mandingas e maus-olhados – é que se descobriu que eu tenho (e teria já há mais de um ano, pelo menos, sem que estes cavalos cardíacos, ao examinarem-me, olhassem para ali mesmo ali ao lado nas radiografias...) é um inoperável cancro dos pulmões, amplamente localizado para o lado direito, mas sob o esterno, também centro de passagem dos vasos que proíbem a operação. Perdeu-se um tempo precioso, é claro, a luta com rádio começou logo intensiva, etc, não sinto dores nem especial mal estar – mas, nestas coisas, tudo depende individualmente da pessoa e do seu cancro, sendo que esta última criatura é altamente individualizada e superiormente imprevisível. Quanto durarei? O mais

possível e razoavelmente, espero, e pode ser alguns poucos anos mais. Ou menos. Estou conformado – que outra coisa poderia estar? – embora sempre tivesse contado que, mesmo com o coração meio destruído que se refizera de maneira pasmosa para os médicos, teria mais tempo de vida, para fazer umas quantas coisas. E agora eis-me afanosamente a despachar o que tinha pendente.”

Só um espírito verdadeiramente superior e sem sombra de *fingimento* pode escrever o que acima revelo pela primeira vez, transcrito de uma das muitas cartas que tive o privilégio de receber do grande Poeta, que me honrou com a sua amizade.

* Trabalhou durante quarenta e três anos na Fundação Calouste Gulbenkian, de cujo Conselho de Administração foi membro desde 1974 até se jubilar em 2004. Desde 1983 vem realizando trabalhos de investigação e divulgação da obra do poeta Fernando Pessoa, em Portugal e no estrangeiro. Foi comissário das exposições pessoanas apresentadas, em 1985, em Paris e em Londres. É Doutor *Honoris Causa* pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e *Honorary Fellow* do King's College, de Londres. Publicou várias obras sobre Fernando Pessoa, de que se destacam os dois volumes de *Pessoana. Bibliografia Passiva, Selectiva e Temática* (Assírio & Alvim, Lisboa, 2008).

DEDICÁCIAS
(1999)

RECEITA PARA FAZER NATÁLIAS OU JORGE DE SENA MASTER CHEF

Jorge Vicente Valentim*

Conhecido pelo seu tom ácido, muitas vezes amargo, e pela sua crítica perspicaz e certeira, Jorge de Sena gozou de amizades sólidas e consolidadas, tal como a sua prolífica epistolografia comprova, mas também cultivou inimizades ferrenhas. Homem de uma cultura invulgar e de uma sensibilidade singular, o autor de *Dedicácias* (1999) – livro onde o poema sobre o qual aqui brevemente me debruço se encontra – conseguiu elencar num único título as suas antipatias, implicâncias e (possíveis?) desafetos. Antes, porém, de tratá-la como uma obra poética puramente corrosiva, prefiro pensar numa outra faceta do seu autor: a de um autêntico *master chef*, de um artista que fez do seu ofício uma verdadeira arte da degustação, porque sabia escolher exatamente os elementos e dominava as suas combinações para se chegar ao tempero e ao sabor desejados.

Nada melhor, neste sentido, que relembrar um poema seu, “Receita para fazer natálias”, não incluído nas 1ª e 2ª edições de *Dedicácias* (1999 e 2010), mas apenas em *Poesia 2*, sob a chancela da Editora Guimarães (2015), e dedicado a Natália Correia, uma de suas embirranças (para usar um termo caro à escritora).

A princípio, como se numa cozinha realmente estivesse, Jorge de Sena vai enumerando todos os predicados dados à autora de *A Madona* (1968), como se esses fossem ingredientes de uma receita. Artista poliédrico como era, Sena expõe a faceta de um profundo conhecedor das artes culinárias, na medida em que, para além da escolha dos elementos corretos, exhibe uma ordem meticulosa, que precisa ser seguida à risca, e com uma mistura específica, que só um verdadeiro leitor e devorador da poesia portuguesa poderia saber e saborear.

Não deve o leitor se iludir, achando que “Receita para fazer natálias” constitui apenas um texto desprezioso de destilação de amarguras. No meu entender, trata-se de uma daquelas pequenas pérolas senianas, onde o conhecimento da tradição poética e do cânone dos cancioneiros medievais, fonte primeva dos discursos de escárnio e de maldizer (que Natália Correia também dominava), com uma sensível bagagem da memória cultural portuguesa, surge visivelmente consolidada e com um tempero especial: o da tonalidade crítica e satírica de Jorge de Sena.

Tudo, ali, aparece devidamente pesado e ponderado, com uma ordem pensada, objetivando um melhor rendimento da “massa” final. Com um vocabulário que revisita também a obra literária de Natália Correia, não deixa Jorge de Sena de prestar uma incomum homenagem à autora açoriana. E se, tal como nos informa a edição de 2015, o poema foi escrito antes de 30 de julho de 1970, vale lembrar que, num pequeno e pontual ensaio de 1975, o autor de *Dedicácias*, ao abordar a presença das mulheres escritoras na literatura portuguesa (*Estudos de Literatura Portuguesa – III*, 1988), faz-lhe justiça e menciona Natália Correia como um dos nomes cimeiros dessa linhagem.

Sendo Jorge de Sena homem dado a fúrias e destemperos rapidamente esquecidos, não será, portanto, a “Receita...” uma belíssima declaração de amor, bem ao seu gosto e ao seu jeito, a Natália Correia? Acredito que sim. E, para realizar tal tarefa, deixa revelar uma outra faceta sua: a de um verdadeiro apaixonado pelas artes culinárias. A meu ver, nada mais adequado para homenagear uma escritora que ficou conhecida não só pela sua forma direta e ferina de dizer o que pensava, mas também pela sua exuberância de *prima donna* e com um *Botequim* como palco central de suas reuniões.

No fundo, gostava mesmo era de poder ter lido, em algum lugar, a tentativa de Sena em realizar a sua “Receita...” na cozinha do *Botequim* da Natália. Acho que nem mesmo Hannibal Lecter sairia vitorioso. Fato é que, com este poema, o escritor mostra a força de sua capacidade criadora e o

poder de sua verve inventiva, pois, além de grande escritor e pensador da literatura e da cultura, gosto de imaginar que Jorge de Sena também foi um verdadeiro *master chef* (embora talvez nem soubesse fritar um ovo...).

* Doutor em Letras Vernáculas (Literatura Portuguesa) pela Faculdade de Letras da UFRJ. Professor Associado de Literaturas de Língua Portuguesa (Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa) do Departamento de Letras e Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da UFSCar. Professor Colaborador do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UNESP/FLCAR. Finalista do Prêmio Jabuti 2017, na categoria “Teoria/Crítica Literária, Dicionários e Gramáticas”.

GLOSAS

“NÃO SEI, MEUS VERSOS, QUE DIZEIS DE MIM”

Luiz Fagundes Duarte*

Não sei, meus versos, que dizeis de mim – mas isso também não importa: nada mais sois, cada um de vós, do que versos bailando dentro em mim, fragmentos desamparados de uma linguagem de palavras longas e desnecessárias que é a matéria deste meu livro – meu pobre livro que as asas larga neste oceano sem fim, sombrio, eterno, e que assim há-de viajar até à Cidade – porém sem mim. Porque, como bem sabeis, eu sou somente o lugar onde se sente ou pensa; sou o lugar onde vós, meus versos – queixumes que sempre ando fazendo e com que a pena desafogo – aconteceis, onde adejais, de um modo violento e dúctil, teimosamente, as palavras ansiosas e obscuras com que vos dizeis, e a mim por meio de vós: alegres, raramente, livres, sempre, chorosas por vezes ... Chorosos sereis, sim, por vezes, meus versos – mas jamais desentoados, sem arte, sem beleza ou sem brandura...

Ah, meus versos, que direi eu de vós, que vos não entendo? Vejo-vos e ouço-vos, e nada mais vejo que pilares vivos que me fitam com olhares familiares – e nada mais ouço, trazidas no vento, do que palavras confusas, murmuradas, símbolos talvez que eu não alcanço... Mas escuto-as, e ouço-as, e tonto de mim comigo falo: *Poeta! Triste Poeta! Não, foi certamente o vento da manhã nas araucárias, foi o vento... sossega, meu coração; às vezes o vento parece falar...*

Mas para que vos faço eu, oh meus versos? Disse um poeta, fingindo (que o poeta é um fingidor, sabei-lo bem por vós mesmos), que *fazer ou não fazer versos pode ser de pouca monta. Ao que eu pergunto, já não a vós, meus versos, mas a mim que vos faço: por que os fez ele, então? Por que vos faço eu? E outro, redimindo-se por tantos haver composto, ao aproximar-se a hora do barqueiro: compro o silêncio que se me deve por ter cumprido a palavra, trabalhado nas palavras, e por elas merecido a terra leve...* “Silêncio”, oh meus versos, é a palavra que perdura, é aquilo que se lê nos vossos interstícios, reticências sem

fim sugerindo um corpo. E vós, meus versos, sois o meu corpo, o meu *requiescat*, o meu grito abafado de quem nunca soube aquilo que vós – que permaneceréis – sabeis e não dizeis. *Miserere mei!* Poderá um poeta morrer descansado?

Mil versos tenha eu feito, oh meus versos, que ao menos por um de vós permaneça. E desse, morto eu, deixarei gravada em perene lápide para que me leiam os néscios, esses *subalimentados do sonho*: *Meu verso é minha consolação, meu verso é minha cachaça* – e àqueles que não saibam entender o por que eu o disse, e como o disse, acrescentarei: *Se meu verso não deu certo, foi seu ouvido que entortou.*

– *Eu não disse ao senhor que não sou poeta?*

Não sei, meus versos, quem sois vós, nem cada um de vós: sois *uma onda que se alevantou? um átomo a mais que se animou?* Ou não sereis antes, oh vós que não sei nem quero saber o que agora dizeis de mim, que não sei nem quero saber o que um dia direis de mim, palavras teimosas de mim geradas, ecos repartidos de conversas trocadas em entrevistas sensacionais que eu, vosso factor, corregedor deste reino da estupidez em que nasci e me fiz poeta, mantenho no vento. Como aquela em que, certo dia, recriminei Camões por citar como seus uns versos de outro: “*Mas isso não é seu!*”, avisei-o.

– “*Como não é meu?*”, respondeu-me.

Meus não serão muitos de vós, oh meus versos... E que me importa isso? Os versos, e a poesia neles, são filhos directos – e dilectos, circumspectos – daquele espírito que na génese do Mundo pairava sobre as águas do mar profundo coberto de escuridão que era então a Terra – e que disse tomando a voz de Deus:

– “*Fiat Lux!*” – e a luz se fez.

Não sei, meus versos, que direis de mim. A luz que trazeis é um eco do rouah que antecedeu qualquer luz. Nem sei que diriam de mim, em seus versos, se comigo falassem neste silêncio para onde solitário parti, os meus

companheiros de viagem – António Nobre, Cecília Meireles, Castro Alves, Ovídio, Ricardo Reis, Antero, Camões, Bocage, Baudelaire, Vinícius, Régio, Pessoa, Nemésio, Natália ou Drummond – que para aqui chamei, distinguindo-lhes as palavras, e lhes perguntei:

– Que me dizem de vós, meus amigos, os versos que me deixastes? E que vos dizem eles, agora infusos naqueles que vos deixo? Eu não sei, nunca o soube!

E, perante o silêncio deles, rematei:

– *Se o não souber, nunca o direis, pois não?*

Abril, 2019

* Professor da Universidade Nova de Lisboa. Filólogo, publicou edições críticas de Eça de Queiroz (*A Capital!*; *Alves & C.*⁴), Antero de Quental (*Poesia Completa*, I-III), Fernando Pessoa (*Poemas de Ricardo Reis*; *Mensagem e Poemas Publicados em Vida*) e Vitorino Nemésio (*Poesia Completa*), e ensaios de crítica textual (*Do Caos Redivivo*; *Os Palácios da Memória*).

GLOSA À CHEGADA DO OUTONO

Orlando Nunes de Amorim*

o corpo não espera. quando o outono chega, não há possibilidade de espera para quem está inexoravelmente subsumido à passagem do tempo, à sucessão irrevogável das estações do ano – as quais, lembra-nos o poeta em outro lugar, são humana e corporeamente cinco. não há suspensão possível do caminhar irremediável para o instante derradeiro que o outono já prenuncia. sujeito assim ao seu fluxo natural, não há dilação para o corpo que tem pressa: na sua ânsia, na sua sede, na sua fome irresponsável, perscruta ininterruptamente tudo – o mundo, os outros corpos, ele mesmo, a linguagem, o sentido das coisas, seu segredo. resistente e indomável, antepõe à chegada do outono um não que parte o ritmo: do tempo, do verso. não espera nada, recusa-nos, recusa o amor e sua espera, recusa os nós do amor. seguem magistras apenas o que descobre e o que cria.

o corpo não repousa, apenas as mãos pousam, na sua busca incessante: o pousar das mãos é o próprio gesto da investigação do segredo do mundo. as mãos tocam o que os olhos não vêem, as mãos procuram o que a ideia não alcança, as mãos interrogam o que a língua não. mas este pousar de mãos, se é este, aqui agora, e não outro, é então um pousar que glosa – simultaneamente elucida e suprime – esse outro pousar das mesmas mãos, evocado: as do homem, como as do poeta, hesitam sobre a pele do corpo, como sobre a pele do papel. este pousar das mãos tem a pressa do poema que não espera.

o poema que então surge dos movimentos das mãos que pousam faz-se como uma inquirição em tudo semelhante à do corpo natural: o corpo do poema não espera. pelas mãos do poeta, o corpo do poema interroga, na solidão do seu pousar, a fragilidade seca do papel, penetra a tibieza da sua pele macia sobre a mesa – pulsante sob os movimentos das mãos que

escrevem como se escrever fosse respirar. o gesto solitário da escrita, em movimentos que vão apreendendo o corpo do poema na iminência mesma do seu aparecimento, da concretude da sua materialização, são como o ato de amor das mãos que pousam, hesitando, na descoberta da palpitação excitante sob a pele do corpo que se deseja.

mas o mover-se de um corpo no amplexo de um outro não é um intento solitário: não estamos sós no pousar das mãos que tocam, que escrevem, que lêem. como o poeta não está só na mesa em que principia a escrever, como um corpo não está só nos movimentos do ato de amar, também o pousar das mãos está pejado da sede de outros corpos, da memória de outros corpos, de tudo o que arfou em outras palavras, em outros poemas, sob outras peles. e quanto corpos, quantos poemas, quantas peles – até a chegada do outono! como se o conhecimento dos corpos ansiasse por esse outono de um outro, memória de desejos que nos olhos se demoraram e nas vozes palpitarão: corpo, lembra...

o corpo tem pressa de tudo o que se soube de tocar desnudo, de tudo o que só a nudez pode dar a conhecer: o amor, a beleza, a morte, a verdade. todavia, o corpo a quem chega o outono ainda é o corpo que se desnuda, como árvore, até mesmo de tudo o que pacientemente acumulou. o pousar de mãos, este, ainda sonda o desconhecido: repete o gesto da escrita, cego deste poema que se faz pelo desnudar de tudo o que se apreendeu, recomeço contínuo do corpo que não espera. e nada o detém, na sua ousadia, nem o temor daquilo que o outono anuncia: o último dia, o último alento, o último verso.

na sua pressa, preste, o corpo passa. afinal, é da passagem dos corpos que o nosso pouco é feito. a angústia do horror – tem tanta pressa o corpo! – ecoa martelada o acabamento inexorável de tudo, o desnudamento final da passagem: lavados corpos, desertos lugares, encerrados poemas. mas se o corpo passa, sua pressa também, nem que seja pela chegada outonal do último verso. na conclusão inadiável do poema, chegamos nós – poeta,

leitores –, chega o amor, puro intento dos corpos que se fazem, que se tocam, que se lêem, que se conhecem.

se o corpo natural não espera, na sua ânsia de tudo tocar e por tudo passar, o corpo do poema, este, depois do pousar das mãos, fica à espera – instantâneo suspenso – da nossa chegada, da chegada do amor. como um não, fica à espera deste outro pousar das mãos, das mãos que perscrutam amorosamente o corpo do poema. para então também passar, por outras palavras, noutros lugares, em direção ao seu outono.

* Professor Assistente-Doutor do Programa de Pós-Graduação em Letras no IBILCE (Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas), UNESP, câmpus de São José do Rio Preto-SP. Atua nas áreas de Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa.

UMA PEQUENINA LUZ

Sérgio Nazar David*

A ESCADA DE JACÓ

para Ana Marques Gastão

O nosso medo é cairmos da escada,
 Serafim, o quadro-enigma de Kiefer.
O pé de Édipo se ergue, o outro pé
já pouco aguenta. Durmo entre as pedras

neste pedaço estreito de areia, o corpo
 de mapas e esperas guarda-se
 nas cores mornas de outubro.
Pouco drama à vista, dizem os sinos da Estrela.

O filme roda como se fôssemos o que não somos.
 Não importa. Nem quero ser trágico.
Apenas miro o contorno mais suave.

Agora começa, daqui a pouco outra vez para
 o instante. Tudo na vida é esta luz de Jorge
(e de Sophia), uma pequena luz bruxuleante.

* Poeta e Professor da UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Integra a “Equipa Garrett” do Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra. Autor de *Onze moedas de chumbo* (poesia, 2001), *Freud e a religião* (ensaio, 2003), *A primeira pedra* (poesia, 2006), *O século de Silvestre da Silva* (ensaio, 2 vols., 2007), *Tercetos queimados* (poesia, 2014) e *O olho e a mão* (poesia, 2016, com Ana Marques Gastão).

GAZELA DA IBÉRIA

Pedro Eiras*

*Suspensa nas três patas, porque se perdeu
uma das quatro, eis que repousa brônzea
no pedestal discreto do museu.*

Repousam os olhos de quem vê na coisa vista,
por desejo de tanto interrogar morte, espaço, a eternidade
das formas. Por exemplo, este poeta imóvel
perante a estátua antiga de uma gazela, numa sala de museu.
Sobre três patas, a quarta perdida, ela sustém-se desde uma data
esquecida, conjectural, inverosímil como
um abismo aberto sob os pés
de quem vê, interroga, sonda as formas vindas de uma mão há muito desfeita:
morreu a gazela, se alguma vez existiu, morreu
a mão que a moldou no bronze,
e o poeta sabe que morrerá, havemos todos de morrer uma morte
nunca natural,
uma inconcebível morte íntima, diferente de todas as outras,
uma morte inteiramente
pessoal.
Este poeta imóvel vê, pergunta a si próprio como se terá perdido
aquela quarta pata da gazela,
e quando, na espera dos séculos, um acidente terá quebrado
o frágil bronze.
Pois há sempre um acidente em existir, em bronze ou carne, pois
nunca se é completo; e bem pode uma estátua guardar a sua forma,
uma gazela salvar as suas patas, um herói conservar arco, flechas e escudo,
bem pode um deus distante ter ainda todos os braços, e um monstro suas serpentes,
que nem assim serão todos, completos, inteiros,
sempre uma parte faltará, pois
existir no tempo
é ser incompleto, é nunca coincidir consigo mesmo, nunca estar inteiramente
no tempo todo, nunca
repousar inteiramente em si mesmo.
Ele vê a gazela no seu próprio tempo, dele, a distante gazela

de outro tempo, outra vez, nesta sala de museu, nesta data,
e tudo é frágil como a carne e o bronze: pouco importa
se a estátua quebrou ou permaneceu intacta, porque
nada,
nem sequer o corpo ou a vida de um poeta imóvel, vendo, nem
aquilo que existe no tempo, e tudo existe no tempo,
nada está completo
nunca.

O poeta pensa,
perante a estátua partida,
que esta gazela nunca mais poderá saltar, como saltava
a gazela primeira, se existiu
alguma vez, alguém do bronze.
Pensa que esta gazela amputada
está presa na sua forma para sempre,
imóvel e repousante, condenada a ser assim
fixa em si mesma.
Pensa, imóvel, enquanto a luz do sol coado pelos vidros das janelas
vai
imperceptivelmente deslizando pelo chão do museu, aos seus pés.
Contudo, pensa, talvez haja na gazela outro salto,
mais subtil, mas não menos elegante,
um salto imóvel
no tempo.
Talvez nesta estátua de bronze que recorda uma gazela há muito perdida,
talvez neste bronze noutra data moldado por uma mão há muito desaparecida,
e cujo nome ignoramos hoje e ignoraremos sempre, talvez nesse tempo morto
e nestes corpos e matérias, e em mim próprio, pensa o poeta,
em mim imóvel vendo esta estátua,
nesta data neste museu sob este sol coado pelas janelas, talvez
em isto tudo que nos rodeia, e em nós próprios,
incompletos mesmo se nenhum dos nossos ossos se partiu, talvez
em tudo isto haja ainda assim
um salto imóvel no tempo;
por isso a gazela salta na estátua, e a estátua salta na sala do museu, sem
sair do seu lugar, do seu pedestal simples,
sem romper as paredes e os vidros das janelas,
ela, a estátua que repousa, e eu, imóvel em frente a ela,
e tudo o mais dentro do museu e fora do museu,
as formas fixas nas telas e nas pedras, e as pessoas andando nas ruas,

lendo, amando, chorando e rindo alto com fúria de estarem vivas, elas saltam
um salto imóvel no
tempo,
para o qual não são precisas todas as patas de uma gazela, nem
a cabeça e todos os membros de uma deusa-mãe,
nem o nome de um jovem retratado, nem as outras formas de ser um todo,
talvez a gazela salte salvando
as suas quatro patas nunca perdidas,
está saltando agora, imóvel, à minha frente,
este corpo partido, em frente ao meu corpo incompleto,
também nos corpos incompletos há um salto imóvel no tempo,
em verdade só os corpos incompletos
podem saltar no tempo;
e esta voz vinda do bronze, falando comigo desde não sei que data esquecida,
estas palavras murmuradas da matéria muito antes de eu existir,
vou dizê-las num poema, num livro, que existirá
quando eu já não existir, um livro, um poema
que será outro salto no tempo, imóvel,
onde eu, como a gazela,
repousarei.

* Professor de Literatura Portuguesa na Faculdade de Letras da Universidade do Porto e autor de obras de ensaio, ficção e teatro (entre outras: Constelações, Os Ícones de Andrei, Bach, Cartas Reencontradas de Fernando Pessoa, Um Forte Cheiro a Maçã ou Um Punhado de Terra).

CAMÕES DIRIGE-SE AOS SEUS CONTEMPORÂNEOS

Mauricio Matos*

DIRIGINDO-ME A JORGE DE SENA

a Gilda Santos

quiseram com labor roubar-te tudo
assim como quiseram a Camões
contudo castigados teus ladrões
são hoje nada além de um coro mudo

nascidas de teus versos gerações
de homens e poetas sobretudo
revertem a teu nome o teu estudo
e os méritos das tuas criações

dos teus contemporâneos tenho pena
da vida acomodada vã pequena
já não sei mais de meu avô mas penso

que sei do revoar da tua pena
meus netos saberão Jorge de Sena
do nome que fizeste ser imenso

1999-2019

* Doutor em Letras pela PUC-Rio – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Professor Adjunto de Literatura Portuguesa da UEA – Universidade do Estado do Amazonas, autor de *Investigações camonianas* 1998-2008 (UEA Ed., 2012).

“A MORTA” DE REMBRANDT (E A MORTE, O ESPAÇO E A ETERNIDADE)

Ana Marques Gastão*

APENAS VIVA

O nariz curvo é de águia – e a morte não a levou,
pois se morte não há na passagem, apenas o que
pelas veias o tempo rouba em nós permanece.
Não convém o sudário aos mortos nem à mulher
que da nuca se inclina, ilesa, e se dá, como quem
se deita na cama sem fim sem nada. Não está
morta. Vive apenas. Dorme sobre a mentira que
somos, clones de um poema infiltrado no sangue.
As pálpebras são lagos de *water music, water music*,
e o céu não morre, só os astros caem no caminho.
Diz de dentro: *canta, faz da voz um cometa*, esquece
o fim de que só Rembrandt cuidou. Vive de desejo,
sobe ao éter, poussa o olhar na noite, vai e dança
como quem se liberta de um pecado, que não existe
senão no temor, na palavra castigo na palavra jugo.

Lisboa, 30/03/2019

* Poeta, ensaísta e investigadora. Coordena a revista *Colóquio-Letras*. Membro do CLEPUL (Universidade de Lisboa). Consultora/Assessora da *Ana Hatherly Chair in Portuguese Studies*. Algumas edições: *As Palavras Fracturadas* (2013), *L de Lisboa* (2015), e *O Olho e a Mão* com Sérgio Nazar David (2018).

CARTA A MEUS FILHOS SOBRE OS FUZILAMENTOS DE GOYA

(E UMA PEQUENINA LUZ E “QUEM A TEM...”)

Ana Luísa Amaral*

UMA PEQUENINA LUZ / DA COR DA LIBERDADE:
ENTRE FILHOS E VERSOS

*Ainda pôde ver a sua cor
Em tinta verdadeira como o sangue.
Mas que diria destes nossos tempos
E destes novos ventos?*

Vinha de fora
e não era monção, nem vento norte
nem qualquer outro vento conhecido,
vento que lhes dissesse
podem lutar comigo, podem prever-me
de quando em quando as rotas
e por vezes até acautelar-me
os crimes

Este era um novo vento
sem dono e de outra aragem,
sem deslocação de ar que se soubesse,
mas podia, temeram,
destruir muito mais que os outros ventos

E eles trancaram janelas e fronteiras
e cumpriram aquilo que lhes fora ensinado:
erguer muralhas contra o que voava mas era rente
ao chão. Como podia um vento voar e rastejar,
ser fome em movimento?

Mas este vento nem se chamava vento, e eles
não sabiam o seu nome. Era um vento
selvagem e com asas, ele mesmo era asa e fogo,
rija e frágil matéria, e tudo

ao mesmo tempo

Por detrás das portadas, os mestres entre si
trocavam coisas várias: saberes e lajes de cimento
e gume para que os muros fossem mais opacos
e chegassem mais alto, combatessem o vento
que não tinha nome, e falavam de ardis s
obre como afiar melhor os seus
ensinamentos

Porque sabiam que este vento chegava
por eles terem lançado as areias
sobre as suas terras

E nele confundidos,
vinham de longe os hóspedes
trazidos nesse vento, donos de nada,
e por muito que os muros
se erguessem contra o vento,
mais o vento se erguia, mais resistente e dúctil
se afinava a matéria
que o compunha

Não se sabe até quando o vento
errou, errou de desacerto e vaguear
por entre as ruas todas, errou sem rumo,
mas com lume bastante para alumiar tudo,
todos os aposentos das casas
que encontrou

e fez arder, de vermelho
insubmisso, os campos e as copas
das árvores mais altas

E conta quem lá esteve,
os filhos dos que tinham chegado com o vento,
os filhos dos escravos por eles libertados,
e ainda aqueles que ainda conseguiam falar com as crianças,
que esse ponto de luz, ínfimo, muito terno,
despertara outra vez –

e eles puderam ver também
a sua cor

* Poeta. Professora aposentada da Universidade do Porto. Membro da Direcção do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa e coordenadora da linha Intersexualidades. Actuais áreas de pesquisa: Poéticas Comparadas, Estudos Feministas e Queer. Autora de mais de três dezenas de livros, de poesia, de teatro, de ficção, de ensaio e infantis. Traduziu poetas como Emily Dickinson e William Shakespeare. Os seus livros estão editados e traduzidos em vários países. Obteve diversos prémios em Portugal e no estrangeiro.

“A CADEIRA AMARELA”, DE VAN GOGH

JOGO DE SCENA

Jorge Fernandes da Silveira*

Gosto de dizer que Jorge de Sena assistiu ao século XX de cadeira. Criou uma peça móvel, experimental, uma cadeira, para assistir o mal do século, o *spleen*, com visão de cientista que exorciza o obscurantismo à luz do sistema revolucionário copernicano (a Figura do rebelde Jorge Anès, a meu ver, segundo Maria Gabriela Llansol). *Por amor ao mundo* (Hannah Arendt), sentou-se à mesa para testemunhar a paz, fiel à filosofia das Luzes do Ocidente (o Sena humanista leitor de Camões). Sentou-se, para apreender a Poesia sua contemporânea (o Sena leitor sarcástico de Luiza Neto Jorge). Inclinou-se a ser assistido pela revolução sexual dos anos 60 (o Sena Catedrático atlântico não pacífico na Califórnia). Em suma, na imagem doméstica da cadeira como representação do desdobramento de propriedades dialeticamente complementares das mãos entre os objetos da cultura material (TRABALHO) e da cultura estética (AÇÃO), em Lisboa, no dia 21 de Maio de 59, imprimem-se um nome e uma assinatura de ouro: “‘A Cadeira Amarela’, de Van Gogh”, de Jorge de Sena. A dupla autoria no título de *Metamorfoses* (1963) — marca registrada da *mimese* platônica à maneira seniana — chama a atenção do leitor, não para o conhecimento ou desconhecimento da autoria, mas sim para a autoria como uma questão, o problema do *reconhecimento* nas Artes, ou, nas suas palavras, para a “imagem de uma ideia”, a “forma de um conceito” (“Oitavas, ouvindo a Primeira Sinfonia de Brahms”, *Arte de Música*). No fundo, trata-se da ainda desconcertante proposição de *pensar, querer e julgar* a recepção — o “prémio” — à Obra. Não vou repetir aqui o que já está em livro (*Verso com verso*, 2003), em 34 páginas, sobre o que em sua poética se assenta no teatro, no livro, no museu, no cinema, na TV (na mídia?). Em tempos obscuros, para o sucesso da hipótese de ser a devotada

assistência a *A Cadeira Amarela de Van Gogh de Jorge de Sena*, um transporte em progresso para o século XXI, creio ser mais urgente ler com atenção, quero dizer, dar uma resposta interessada ao manifesto em estilo palavra-puxa-palavra, de Fernando Lemos, endereçado não faz muito tempo na internet. Sendo LULA (“lulabc”) a palavra dada e sendo o pintor, artista gráfico e fotógrafo Fernando Lemos, português de nascimento e brasileiro por opção, uma figura rebelde (ainda Llansol) que obliquamente se reconhece na autoimagem do Jorge de Sena retratado em “Em Creta com o Minotauro”, cito, com cortes obrigatórios, “lulantes”, o texto, rematado pela minha voz, no dístico final, como se fora uma *finda*, vinda aos versos de “Uma pequenina luz”

(...)

lulaceso

lulagora

lulafinal

lulabençoado

luladiante

uma pequenina luz lá bruxuleante

* Doutor pela UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Pós-Doutorado na Brown University, onde foi Professor Visitante. Professor Emérito da Faculdade de Letras da UFRJ e Pesquisador 1-A do CNPq. Como pesquisador, privilegia a relação entre literatura, cultura e história, com ênfase na épica clássica e sua permanência no imaginário português moderno e contemporâneo. Dentre outros livros, publicou: *Portugal, Maio de Poesia 61*; *Cesário Verde, Todos os Poemas*; *Verso com verso* [ensaios de poesia]; *O Tejo é um Rio Controverso*, António José Saraiva Contra Luís Vaz de Camões; *Lápide & Versão*, ensaios sobre Fiamma Hasse Pais Brandão; *Memorial de Jorge da Silveira, a Poor Boy from Nictheroy*. Apaixonado pelo cinema, é autor de *Sobrimagens*.

“QUEM MUITO VIU..”

Dora Nunes Gago*

“Quem muito viu, sofreu, passou trabalhos”
Cruzou as fronteiras da noite
Escalou as montanhas
do sonho
Para mergulhar nas entranhas
da solidão,
percorreu terras e gentes
bebeu a seiva da esperança noutros continentes
mastigou culturas, lágrimas e risos
Lançou ao vento ilusões e sementes,
Foi tudo e nada,
esculpiu a vida
no útero da madrugada

Sabe somente que o triunfo
sempre distante
pode ser quimera
estilhaçada no espelho da vaidade,
enterrada em sete palmos de mediocridade
E que a pátria ´
É um barco de papel
a naufragar na espuma
da saudade.

* Doutorada em Literatura Comparada pela Universidade Nova de Lisboa, é actualmente Professora Associada de Literatura no Depto. de Português da Universidade de Macau, China. Foi leitora do Instituto Camões na Universidade da República, em Montevideu e *visiting post doc* na Universidade de Massachussets, Amherst. Tem participação regular em conferências internacionais, revistas indexadas e livros académicos. Dentre seus livros de ficção e poesia, publicou: *A Sul da escrita* (2007, Prémio Nacional de conto Manuel da Fonseca); *Travessias, contos migratórios* (2014); *A Matéria dos sonhos* (2015).

SETE SONETOS DA VISÃO PERPÉTUA / III

Ernesto Rodrigues*

NÃO MAIS! NÃO MAIS!

Teu corpo recusei depois que em ti
luz doutros olhos vi nascer; que bem
amor teria feito se ninguém
descesse ao meio desse frenesi.

Amar-te, mas sofrer, longe, o que aí
pra mim era já dor, ah, não! pois sem
carinhos certos não viverá quem
todo se deu naquilo que perdi.

Há muito tempo foi; resta-me só
a cor do teu *sorriso vil*; nem sequer
a pele nua, bela, que beber

bebo aqui. Quis-te minha: nem lazer,
nem sofrimento. Dura foste. Oh,
se a terra não soubesse amar o pó...

Budapeste, Dezembro de 1982

* Poeta estreado em 1973, ficcionista, crítico literário, ensaísta e tradutor do húngaro. Doutor e agregado pela Universidade de Lisboa, em cuja Faculdade de Letras ensina e aqui dirige o CLEPUL-Centro de Literaturas e culturas lusófonas e europeias. Prémio PEN Clube – Narrativa com *Uma Bondade Perfeita* (2016), o seu último romance é *Um Passado Imprevisível*, 2018.

OS VIVOS E OS MORTOS OU HOMENAGEM A RILKE

Izabela Leal*

A MORTE DO NETO DE LULA

OU NOVA HOMENAGEM A RILKE

quando uma criança morre

e comemora-se

com fogos

e assobios

já não se sabe quem está morto

quem está vivo

o espaço vazio percorrido por um anjo

obtuso

alheio às nossas penas

não se diferencia em nada

do vazio de quem atravessa a rua

pra ir à farmácia

ou supermercado comprar aspirinas

e um litro de leite desnatado

são tempos extremos e não se sabe

quem está vivo ou morto

seja aqui

em lisboa ou na califórnia

e já perdeu a fé na vida que nos resta

nas horas que voam e nos tornam

espectros

quando uma criança morre

e comemora-se

os mortos viram do avesso nossos

fracos olhos

que já nada veem ou sentem

desse mundo opaco e pleno

de esgotos

e desgostos

aqui os vivos estão ainda mais mortos

que os próprios mortos
esses ainda riem por vezes
debocham e tudo nos tomam
como despojos
até não restar nada
que seja memória

* Poeta e Professora de Literatura Portuguesa na UFPA—Universidade Federal do Pará. Doutora em Letras pela UFRJ. Publicou o livro *Camilo Pessanha em dois tempos* (com Gilda Santos, 2007), e co-organizou os livros *Tradução literária, a vertigem do próximo* (com Ana Alencar e Caio Meira, 2011), *No horizonte do provisório: ensaios sobre tradução* (com Walter Costa e Mayara Ribeiro Guimarães, 2014) e *Tradição e tradução: entre trânsitos e saberes* (com Sylvia Trusen e José Guilherme Fernandes, 2016). Como poeta, recebeu o “Prêmio Rio de Literatura” pelo livro *A intrusa* (2016) e lançou a plaquete artesanal *Retratos fora de foco para mulheres sob disfarce* (2018).

DIÁLOGO MÍSTICO

Mário Cláudio*

De TEORIA DAS NUVENS

O último suspiro do carmelita descalço, o último dos últimos, toca matinas no sino do templo mais próximo, ou no carrilhão do Céu alcançado, o que vale igual, no preciso instante em que num outro Convento da Cidade, o das Clarissas, se retiram do forno as bolachas de laranja, saboreadas pelos esbeltíssimos anjos de El Greco entre vergastas de luz. Nenhum dedo decalca as direcções sobre o mapa desdobrado, e enquanto os pássaros se despedem do Verão com cantorias que se esbatem, quebra-se a linha da errância de Guilherme, e eis que descobre ele a “noche oscura” no reencontro com o seu dia-a-dia.

Guilherme alija a mochila empoeirada, escanhoa-se detalhadamente, e mergulha na tina lustral. Compreendendo que não deve adiar a sua presença, dirige-se ao apartamento de Bárbara, levando-lhe de lembrança o queijo que adquire no mini-mercado, o qual, uma vez removido o rótulo, passa perfeitamente por “manchego”, e comprado na origem. A visita à bibliotecária pesa-lhe no entanto desconfortavelmente, sendo como se se despedisse da Serra de Segura, e do roteiro de celas entenebradas, e de clarões do Absoluto, em tardes de canícula, e em noites de nevão. Mas ao premir a campainha, algo se lhe resolve no íntimo, e eis que reata o seu trem de vida como se jamais o tivesse interrompido.

Ela entreabre-lhe a porta de ferros de garantida segurança, guia-o pela mão até à cama onde muito espaçadamente se relacionam, e aponta na mesinha de cabeceira uma pequena caixa rectangular, de estanho, com um *R* gravado na tampa entre um diadema de malmequeres. “São as cinzas do Renatinho”, proclama com soberana tranquilidade, e o pensamento dele voa a Jorge de

Sena, e ao poema que lamenta o destino *post-mortem* do cadáver de São João da Cruz. Como numa oração pelo infante defunto murmura o seguinte, mas ela não se apercebe, “Incorrupto, sem braço e sem pernas / no sepulcro (informa o frade) horrendo. / Porque o não deixaram com pernas e com braços / naquela cova de rocha viva como a chama / de que ardeu? Como caminha nos jardins / do Esposo da sua Alma? Num carro / de rodas e com braços de ortopédico?”

Semelhante a uma cariátide, hirta e serena, Bárbara tece esta litania, “O menino entra em convulsões ao fim da manhã de Sexta-feira, chega o 112, e vou com ele na ambulância até à Urgência.” Sem alento continua, “Não consentem que o acompanhe, fico à espera, aparece a Paula que sai de um táxi, o médico toma-me pelo pulso, e o Renatinho está deitado, lindo como nunca, com uma lágrima que lhe escorre do olhinho direito, o que não fecha por completo, como uma gotinha de cristal.”

Estende os dedos para afagar a caixa de estanho, e como que segredando a si mesma, investe por um relato assim, “Enxoto os que se aproximam do menino, acaricio-lhe o cabelinho encaracolado, beijo-lhe a boquinha, e ele cheira ainda ao sabonete do banho.” Retendo um soluço, narra em pormenor, “Mando vir pela net um fatinho de linho branco com coletinho e tudo, uma gravatinha preta, e custa-me um balúrdio que não choro, mas que me parece um abuso.” Acrescenta quase inaudivelmente, “Escolho a urnazinha que se me afigura, não de madeira, mas de cetim, macia como a pétala dessas camélias da qualidade *Alba plena*, e meto o corpinho dentro.”

“O menino é velado no tanatório donde se avista o mar e o céu”, desabafa Bárbara como num sonho, recusa a *Ave Maria*, de Gounod, que a funerária pretende impingir-me, executada por um terceto com uma rapariga soprano, muito loira, selecciono a gravação de um quadro do *Carnaval dos Animais*, de Saint-Saëns, a dança dos flamingos que o Walt Disney aproveita para um filme que me encanta em miúda, quando a televisão o transmite. “Sinto-me

bem”, resume ela, “não reparo nas pessoas que me falam, e arrasto pelo chão a minha écharpe, estampada com aves-do paraíso.”

“Três dias depois”, noticia com naturalidade, “surge-me o menino em forma de anjinho, empurra-me por eu não o reconhecer de imediato, muito travesso, caio para a frente, descortino-o nas alturas, no coro das crianças musicais, andamos agora sempre juntos, Renatinho e eu, como disse sinto-me bem, e na verdade como posso sentir-me melhor?, até amanhã, até amanhã.”

(Nota do Autor: Fragmento do romance Teoria das Nuvens, inédito ainda.

A convocação de Jorge de Sena não é circunstancial, mas estruturante do discurso.)

* Nasceu no Porto. Licenciou-se em Direito, é diplomado com o Curso de Bibliotecário-Arquivista, e possui o grau de *Master of Arts* pela Universidade de Londres. Tem uma vasta obra literária nas áreas de ficção, teatro, viagem e tradução, pela qual recebeu vários Prémios, entre eles o Prémio Pessoa, em 2004.

“NASCEU-TE UM FILHO”

Ana Paula Tavares*

A tudo este poema convoca desde a criação do mundo e suas origens de fogo à criação do próprio fogo o inicial o que se conserva no altar próprio da casa e do universo. Ao momento vago em que o horizonte já longínquo se adianta um pouco mais até não ser visível mesmo que a terra continue redonda e de ventre mergulhado nos seus dias e nas suas noites. É a eterna história do raio que nos rasga em dois sem escolher hora ou minuto como as árvores de folhas caducas a encher-se de verde pelas veias.

O mistério da criação faz-se com as palavras encantatórias da origem.

É quando o seu lugar mudo fica para sempre marcado: impressões no barro dos passos ancestrais a emergir da garganta de Oldway para atravessar o pântano e aprender a colocar os sons por ordem até à palavra. Pode ser a primeira um gesto de levar as mãos aos lábios e um grito que se escapa ser o tempo e as suas transcendências afastar as margens dos mares vermelhos e dos rios e deixar que nas palhas, no chão rasgado, em lençóis bordados uma outra essência de nós se deposite. Este filho é meu e sou eu que me divido e ganho da morte a transparência sábia e aprendiz da palavra e domador de verbos.

Também eu velei o sábio no tempo da passagem e aprendi da morte o gosto amargo de lhe sobreviver sozinho, conheci a essência das escritas primeiras para gravar no papel sonhos desconhecidos, visões dos oásis perdidos, escarificações e marcas dos outros tempos da história.

Não mais estarei sozinho e o sentido do divino ganhou uma totalidade que se partilha e compromete com a fragilidade da existência e institui-se fronteira entre o bem e o mal. Nas cerimónias da morte entre o sábio e o discípulo aprendi a ciência da cura e o meu corpo curva-se perante ti e vela o teu sono na oração primeira memória coada do mundo a descobrir.

Nasceu-te um filho e a palavra criador nasce na tua boca como a origem e redescobres as mãos nos gestos e protecção que nem sabias que tinhas e a tua vida de fragmentos olha agora para si com olhos duplos: nem eco, nem língua, puro canto.

Fizeste-te criador/criatura e se os livros falam de partida, exílio e deserto é constante água, a presença da mão que segura a tua como viajam as palavras e ficam os lugares à espera dos regressos e não será o medo e os seres que o habitam que impedirão a volta famintos que seremos sempre de eternidade e promessa e da vida que se repete de mim para ti na imensidão das palavras encontradas para atravessar todas as zonas de sombra e o poema que soará para além do ar que se respira.

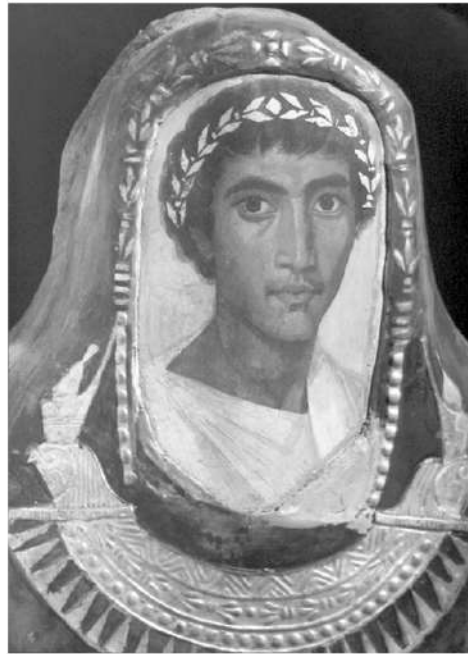
Nasceu-te um filho e o futuro transforma-se em presente e o sonho e o corpo, a prometida máscara da morte ficará para sempre estranha a este canto que nasceu de ti e se prolonga numa imortalidade prometida para sempre.

* Dedicando-se sobretudo à poesia, publicou também romance e crónica. Doutorada em Antropologia da História pela Universidade Nova de Lisboa, é professora da Universidade de Lisboa, onde também atua no CLEPUL-Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias. Como investigadora da História e Literatura de Angola, mantém forte colaboração com instituições deste país onde nasceu, dentre as quais a Universidade Agostinho Neto, de Luanda.

*CADERNO DE IMAGENS
RELATIVAS A POEMAS DE METAMORFOSES*



Cabecinha romana de Milreu. Museu Nacional de Arqueologia, Lisboa



Artemidoro no caixão de sua múmia. British Museum, Londres



Nave central da igreja do Mosteiro de Alcobaça



"Retrato de um desconhecido". Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa



*"Camões", de Bruno Giorgi. Palácio
Capanema, Rio de Janeiro*



*"Eleonora di Toledo", de Bronzino.
Wallace Collection, Londres*



"A morta", atribuído a Rembrandt. Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelas



"O balanço", de Fragonard. Wallace Collection, Londres



"A cadeira amarela", de Van Gogh. National Gallery, Londres



"Ojélia", de Fernando de Azevedo. Col. Jorge de Sena



"3 de mayo de 1808 en Madrid" ou "Los fusilamientos", de Goya. Museo del Prado, Madrid



"Dançarino de Brunei", foto de Dean Conger. National Geographic Magazine, fev. 1974



Sputnik I, lançado pela URSS em 1957 (ilustração habitual de "A morte, o espaço, a eternidade")



EDITORAMOINHOS
.COM.BR