
JORGE DE SENA

O HOMEM QUE SEMPRE FOI



DIÁLOGO
Série Compilação

JORGE DE SENA: O HOMEM QUE SEMPRE FOI

Seleccção das comunicações apresentadas no
Colóquio Internacional sobre Jorge de Sena,
realizado na Universidade de Massachusetts, em Amherst,
em Outubro de 1988

Seleccção, organização e introdução de
Francisco Cota Fagundes

e
José N. Ornelas



ICALP
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
1992

JORGE DE SENA: O HOMEM QUE SEMPRE FOI

Seleção, organização e introdução de Francisco Cota Fagundes e José N. Ornelas.
— Lisboa: Ministério da Educação. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1991.
— 254 páginas; 17 cm x 24 cm. — (Diálogo: Compilação)
Bibliografia.

Comunicação — Congresso — Crítica literária — Literatura — Poesia
— Jorge de Sena

Título:

JORGE DE SENA: O HOMEM QUE SEMPRE FOI

1.ª edição, 1992

**INSTITUTO DE CULTURA E LÍNGUA PORTUGUESA
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO**

© *Instituto de Cultura e Língua Portuguesa*

Divisão de Publicações

Praça do Príncipe Real, 14, 1.º — 1200 LISBOA

Direitos de tradução, reprodução e adaptação reservados para todos os países

Tiragem:

3000 exemplares

Capa:

Aquarela de José de Lemos (1989)

Dimensões: 11 cm x 13 cm. Coleção particular

Composição, montagem, impressão e acabamento:

IMPRENSA NACIONAL-CASA DA MOEDA, E. P.

Rua da Escola Politécnica — 1200 LISBOA

Depósito legal n.º 53 570/92

ISSN — 0871-3731

AGRADECIMENTOS

O Colóquio Internacional sobre Jorge de Sena teve o patrocínio dos seguintes indivíduos e organizações: Samuel F. Conti, Vice-Chancellor for Research and Dean of the Graduate School; Murray M. Schwartz, Dean of the Faculty of Humanities and Fine Arts; Juan Zamora, Chairman of the Department of Spanish and Portuguese; Dr. José Blanco, Fundação Calouste Gulbenkian; Sr. Manuel Reis, Luso-American Education Foundation de Oakland, Califórnia; TAP Air Portugal; e Instituto de Apoio à Emigração e às Comunidades Portuguesas. A Dr.^a Pauline Collins, bibliotecária de Estudos Hispânicos e Latino-Americanos da Universidade de Massachusetts em Amherst, teve a seu cargo, com a colaboração de Barbara Parker e Gary Houg, a organização de uma exposição de obras de e sobre Jorge de Sena. D. Mécia de Sena forneceu algumas obras da sua biblioteca particular. A todos estes indivíduos e organizações, os nossos sinceros agradecimentos.

Para além de generosos subsídios para o Colóquio, várias entidades contribuíram, através das organizações que representam, com a sua ajuda financeira, para a preparação destas Actas. Os nossos sinceros e especiais agradecimentos, pois, ao Dr. Samuel F. Conti, ao Dr. Murray M. Schwartz, ao Dr. José Blanco e ao Sr. Samuel Reis.

F. C. F.
J. N. O.

INTRODUÇÃO

A colectânea de estudos que aqui se publica constitui uma selecção dos trabalhos apresentados no Colóquio Internacional sobre Jorge de Sena, organizado por Francisco Cota Fagundes e realizado em 7 e 8 de Outubro de 1988 na Universidade de Massachusetts em Amherst ⁽¹⁾. Este Colóquio foi um de dois encontros (tendo o primeiro sido levado a cabo na Universidade da Califórnia em Santa Barbara, em Abril) de estudiosos senianos efectuados nos Estados Unidos em 1988 para comemorar o 10.º aniversário da morte de Jorge de Sena. O encontro de Amherst, cidade natal de Emily Dickinson, cuja obra Jorge de Sena traduziu e estudou, teve a participação não só de antigos alunos, amigos e colegas do autor de Sinais de Fogo, mas também de vários professores e alunos — americanos, brasileiros e portugueses — que à obra de Jorge de Sena vêm dedicando alguns dos seus melhores esforços.

A ordem dos trabalhos aqui apresentados, os quais cobrem um vasto número de temas e uma grande variedade de aproximações críticas, obedece a critérios estritamente genéricos e temáticos. Nas primeiras duas secções privilegiam-se a poesia e a prosa de ficção; os três trabalhos que integram a terceira secção focam, respectivamente, o ensaio teórico, o ensaio crítico e a tradução da obra de Sena para o inglês. Os dezasseis estudos propriamente ditos são precedidos de uma evocação de Jorge de Sena e seguidos de oito flashes da autoria de Mécia de Sena.

«Jorge de Sena Professor», de Joaquim-Francisco Coelho, toca um aspecto importante da multifacetada carreira de Jorge de Sena: a de disseminador da língua e cultura luso-brasileira em universidades brasileiras e americanas. Joaquim-Francisco Coelho alude à sua estada na Universidade de Wisconsin na década de 60, onde foi aluno de pós-graduação do escritor português, para discorrer, de maneira bastante pessoal, sobre a personalidade do seu Mestre. Depois de uma breve evocação da figura física de Sena, emerge a imagem do

professor: a sua preparação académica, a sua dadivosa memória, a intimidade que mantinha com os escritores, o seu interesse pela genealogia, a sua vasta cultura e capacidade de análise intertextual e a sua atenção ao fenómeno estético e não à pessoa do escritor.

Em «Deus e Deuses na poesia de Jorge de Sena», Carlo Vittorio Cattaneo faz uma leitura filosófico-teológica da poesia seniana para sublinhar a importância fundamental dos conceitos de Deus e deuses na criação poética do autor de Metamorfoses. A representação de Deus é sumamente variada em Sena: Deus distante, Deus patético, Deus injusto. O Deus do catolicismo predomina nos textos anteriores a Coroa da Terra. A partir desta obra nota-se o aparecimento dos deuses, entendidos estes basicamente na sua relação com a cultura greco-latina. Depois de Pedra Filosofal a presença dos deuses torna-se cada vez mais prevalecte, até dominar nos textos seguintes. No que diz respeito à presença de Deus na poesia seniana, Cattaneo examina alguns dos seus aspectos fundamentais na produção poética até Coroa da Terra, começando pelo complexo de Caim, o sentimento da distância entre Deus e a humanidade. São abordados outros subtemas relacionados com aquele complexo: a fé com muitas dúvidas, a rebelião de Caim onde predomina o sarcasmo como modo de ferir o antagonista, Deus. A partir de Coroa da Terra e com a deslocação definitiva para os deuses, já não se pode realmente falar de um complexo de Caim. De agora em diante predominam, no respeitante ao conceito de Deus, os temas da fé oximorónica, a dúvida, a revolta face à negação da divindade, ou a indiferença em relação a Deus. No exame que se faz de deuses acentua-se o pseudopaganismo destes, a sua correlação com aspectos da natureza e a sua inter-relação com a suprema divindade ou o Uno. Cattaneo também se ocupa, na análise do conceito de deuses, da submissão hierárquica dos deuses a Deus, da idolatria da imagem, da lembrança associada à «inspiração» e à consciência da queda do homem e, finalmente, da aspiração que é a busca da liberdade e do paraíso perdido. Toda esta problemática resulta do facto de o homem se ter distanciado da natureza — espaço dos deuses pagãos — ao criar um único Deus metafísico. Os deuses significam, portanto, a possibilidade de reencontro do homem com a natureza abandonada.

Num trabalho comparativo, «Sena, Nemésio e a Poesia dos Lugares», Fátima Freitas Morna debruça-se sobre as semelhanças e diferenças entre a poesia de Vitorino Nemésio e de Jorge de Sena. Mais especificamente, realça como os dois escritores ecoam o seu tempo e percorrem as várias mutações estéticas do seu período histórico para logo em seguida se concentrar na poesia como modo de ser do homem no tempo e na maneira como a expressão poética retira do mundo concreto o fundo simbólico da vida interior do poeta. É sobre a inter-relação exterior-interior da produção poética que se concentra a comunicação de Fátima Freitas Morna. Tanto na poesia inicial de Vitorino Nemésio como na de Jorge de Sena, e especificamente naquela que se agrupa em Poesia-I, nota-se uma quase nula presença do referente concreto. É só na poesia posterior à fase ini-

cial de ambos os escritores que o discurso poético se exterioriza e o sujeito deste também se define através de uma relação com a realidade exterior. Outra coincidência entre os dois discursos poéticos é que os referentes geográficos e culturais de Sena e Nemésio se entrecruzam, visto os poemas de ambos visitarem os mesmos espaços. No entanto, o universo dos referentes culturais mantém em Sena o seu valor objectivo, enquanto o discurso poético nemesiano dilui aquele universo subjectivamente. A educação urbana de Sena e o passado rural de Nemésio também influenciam o uso de referentes específicos. Daí o acento sobre o aspecto paisagístico no discurso nemesiano e no seniano o foco sobre a paisagem humana e cultural.

«Jorge de Sena: Ética e Poesia», de Maria de Lourdes Belchior, destaca a importância que a ética tem na construção do discurso poético do autor de *As Evidências*. Entre os valores éticos que estruturam toda a poesia seniana salientam-se a responsabilidade de se ser humano e de se estar no mundo, o amor à liberdade e à humanidade, a lealdade, o respeito mútuo, a justiça, a fidelidade, a dignidade, a valorização da vida humana, o amor à paz, a coragem, a integridade, a felicidade. Para demonstrar esta dimensão ética da obra poética do escritor, Maria de Lourdes Belchior privilegia um poema-chave de Jorge de Sena, «Carta a Meus Filhos sobre os Fuzilamentos de Goya». Em seguida foca outros poemas onde se patenteia a conjugação entre a ética e a poesia. À poesia, segundo Jorge de Sena, cabe a missão de transformação ética do universo e de meditação moral, ou seja, a inquirição sobre a origem e o destino final do homem. Mediante a sua capacidade de absorção e tranfiguração, a poesia é capaz de criar um mundo em que tudo seja aceite, menos a falta de liberdade de criação e a desvalorização da dignidade humana. O objectivo primordial da poesia é a construção de um universo superior. A ética feita poesia ou a poesia feita ética deve defrontar e denunciar todo o tipo de hipocrisia, cobardia, falta de carácter, injustiça, vileza, mentira; e deve valorizar todos os elementos positivos que integram o mundo ético.

O trabalho de Jorge Fazenda Lourenço, «Para uma Ética do Desejo: Sobre Oito Meditações à Beira do Pacífico», também se refere ao conceito de ética, embora se trate de uma concepção da ética distinta daquela abordada por Maria de Lourdes Belchior. Fazenda Lourenço postula, inicialmente, uma leitura, e não uma interpretação dos oito poemas em causa, porque, afirma, qualquer explicação se torna inoportuna devido à equação daquilo que constitui poesia e erotismo. No entanto, decide-se por uma interpretação das «oito meditações», poemas que são uma espécie de testamento poético de Jorge de Sena, nas palavras de Mécia de Sena. O facto de estes poemas terem sido escritos imediatamente depois de uma peregrinação do poeta pelo mundo reforça o seu carácter de testamento. O discurso destes textos senianos caracteriza-se pelo seu ascetismo erotizado e pela proposta de despojamento total do eu, ou seja, a nudez como condição ética e poética do amor, porque só na nudez existe a possibilidade de comunicação e abertura para o mundo. Esta ética do amor ou ética do

desejo relaciona-se com outro tema fundamental da obra seniana: o exílio. Em Oito Meditações é ao exílio do corpo que se refere Jorge de Sena. É por isso que estes poemas são também uma crítica ao eros ensimesmado e entediado na sua liberdade. Este exílio do corpo significa a morte, porque, sem o amor material, ou seja, o amor do corpo ou desejo, o ser humano não alcança a única eternidade que a morte, como ponto final de tudo, lhe concede. À visão do desterro humano de Jorge de Sena não corresponde uma visão transcendente/religiosa como em «Sobre os Rios» de Camões, mas sim uma visão de beleza de corpos em harmonia, possuídos pelo desejo do amor. No entanto, como conclui Fazenda Lourenço, em Sobre Esta Praia... o leitor confronta-se com uma beleza estéril e extinta de desejo, não obstante a beleza de corpos e a harmonia patente nos poemas.

Na sua comunicação, «A Pirâmide no Inverso: Projecto de Construção», Luís Adriano Carlos assinala a necessidade de contributos críticos de fundo sobre a obra de Sena por uma dupla razão: para que seja facultada ao leitor uma visão global da obra de Sena; e para que essa visão global abra caminhos a outras interpretações. O próprio Adriano Carlos se propõe preencher esta lacuna com um estudo em profundidade sobre a totalidade da obra poética do escritor, estudo que, como sublinha, será apresentado à Faculdade de Letras da Universidade do Porto como tese de doutoramento. Depois de aludir aos vários estudos parcelares sobre a obra de Sena, Adriano Carlos sintetiza os objectivos do seu projecto: a sistematização dos «modos de organização formal de categorias, antinomias, tensões e metamorfoses na poética e na poesia de Jorge de Sena», tendo sempre em conta a existência de formas profundas que se relacionam com as manifestações figurativas e a atenção cuidadosa a todos os metatextos e paratextos senianos. Assinala que os inúmeros prefácios, pos-fácios e outros comentários que o escritor insere nos seus textos como forma de reflexão, interpretação e comentário sobre a sua produção literária são importantes para a compreensão global da obra de Sena. No «Ensaio de Uma Tipologia Literária», por exemplo, Adriano Carlos encontra uma interpretação da dicotomia clássico versus barroco, dicotomia essa que, aplicada ao discurso poético seniano, poderá facilitar a visão totalizante da obra. Depois de várias referências a teorizações relacionadas com essa dicotomia, termina afirmando que a obra de Sena é estruturada, por um lado, por um conjunto de categorizações que ordenam o sistema poético e, por outro lado, por outro grupo de categorizações que o desestabilizam. É nesta oscilação entre a ordem clássica e a descentração e desordem barrocas que a poesia de Sena tem que ser perspectivada. De outro modo será difícil um aprofundamento analítico do seu discurso poético.

Em «Os Sete Sonetos da Visão Perpétua, ou O Que Há num Clímax?», Rip Cohen, apoiando-se numa análise semiótico-estruturalista, sugere que os sete sonetos devem ser lidos como uma única canção por formarem um discurso poético contínuo. O sétimo soneto, que difere dos outros em vários aspectos formais, é o clímax da série. Cohen refere-se a certos elementos formais do

sétimo soneto — uso da fiinda, vogais tónicas, formas verbais finitas, estruturação sintáctica, repetições de imagens, uso de formas negativas, etc. — para assinalar as diferenças essenciais entre o último soneto e os seis anteriores. Procede a uma análise exaustiva e compreensiva de todos os sintagmas do soneto em questão, sublinhando não só as múltiplas relações existentes entre os sintagmas do último soneto e os outros seis, mas também as diferenças. São estas que levam Rip Cohen a concluir que o soneto serve de clímax ao contínuo discurso poético que são os «Sete Sonetos da Visão Perpétua». Conclui sugerindo possíveis interpretações dos sete sonetos, e, baseando-se no uso extensivo que Sena faz nos sonetos de certos tons, imagens, técnicas, topoi e temas, Rip Cohen coloca a série dentro da tradição da poesia amorosa europeia. Na inter-relação entre o Sujeito e o Outro, o Outro, depois de ter partido, aparece e oferece-se de novo ao Sujeito, o qual revê toda a história amorosa e acaba rejeitando, de maneira explícita, a renovação da relação erótica. Esta rejeição ocorre no sétimo soneto. Daí que ele seja considerado o clímax do discurso.

O trabalho de James Houlihan, «Traduzindo Sena Traduzindo Ovídio», foca toda uma série de problemas fundamentais relacionados com os conceitos de arte em Ovídio e Sena (e também com o conceito de tradução, porque transmutar as experiências em arte é traduzir): a especulação, a compreensão, a comunicação, a intertextualidade, a meditação sobre o processo de criação, a relação entre a arte e a realidade ou a vida, a ilusão, a transcendência. Esta inter-relação entre os dois escritores deve-se a vários factores: ambos têm um livro intitulado Metamorfoses; um dos poemas do texto seniano, «Céfalo e Prócris», tem um título idêntico a uma narrativa de Ovídio; e ambos os escritores são tradutores. Isto é, o poema seniano é uma especulação sobre uma pintura de Piero de Cosimo, pintura que é, por seu turno, especulação sobre a antiguidade clássica e, mais especificamente, sobre as Metamorfoses de Ovídio, obra que oferece ao pintor florentino a sua história. A narrativa ovidiana, é, também ela, a tradução ou transformação do mito helénico de Céfalo e Prócris. Houlihan concentra-se essencialmente nas duas versões de «Céfalo e Prócris», a portuguesa e a latina, na sua análise da problemática da tradução, embora faça referências de passagem a Arte de Música e a outros poemas de Metamorfoses. A tradução — que é inseparável dos temas inicialmente mencionados — é um modelo para a compreensão do mundo, dos outros e da cultura. Também é uma forma de especulação sobre o passado e de transformação, aprendizagem e interpretação da realidade. Ovídio fala constantemente da insuficiência da linguagem para fixar o significado e representar a emoção. «Céfalo e Prócris», de Ovídio representa artisticamente a incapacidade de comunicação e tradução do sentimento. «Céfalo e Prócris» de Jorge de Sena, embora aluda à impossibilidade de comunicação, afirma, contudo, «a possibilidade de criar um eu verdadeiramente humano por ser um intérprete, estar totalmente aberto aos exemplos históricos de auto criação contra o vácuo». O poema seniano é uma tradução, bastante à letra, da história de Ovídio e está construído dentro dos moldes da

retórica clássica. Se Ovídio fala da impossibilidade de traduzir a experiência interior em discurso público, Sena afirma que a tentativa de comunicação transcende o fracasso.

Da importância fundamental da dualidade do apolíneo e do dionisíaco na estruturação e na temática de textos senianos se ocupa Francisco Sousa, em «Fome de Infinito: 'A Morte, o Espaço, a Eternidade' e O Físico Prodigioso». Os dois conceitos elaborados por Nietzsche, em *A Origem da Tragédia*, relacionam-se com a problemática do desejo de infinito do ser humano, a visão da vida como força indestrutível, a transcendência da condição e dos limites humanos e a superação da morte-todos eles temas básicos dos dois textos em epígrafe. Em «A Morte, o Espaço, a Eternidade» (Metamorfoses) predomina o apolíneo que se associa à forma e à ordem, à recusa de integração do homem na natureza, à verticalidade (elevação do ser humano mediante o sonho, a ascensão, a conquista do universo, a atitude prometeica, a dimensão épica), a transcendência da condição e do sofrimento humanos através da arte, ou seja, da estética. No poema, o eu poético nega-se a aceitar as limitações da natureza, parte à conquista de espaços e constantemente assume a posição de que a morte e a natureza podem ser derrotadas. No entanto, como afirma Sousa, o poema está minado por forças irracionais e primordiais associadas com o dionisíaco. Este elemento é evidente em certas rupturas métricas, nas dificuldades sintáticas e no uso de certas imagens. Se o apolíneo predomina em «A Morte, o Espaço, a Eternidade», em *O Físico Prodigioso* é mais óbvia a presença do dionisíaco. O Físico aceita uma íntima relação com a natureza e a lei da vida e da morte, rege-se pelo domínio do instinto, alia-se a forças demoníacas e destaca-se pela sua força sexual. A própria estrutura do texto alia-se ao dionisíaco: a subversão do locus amoenus e também do realismo mediante a intromissão de elementos anacrónicos na narrativa, o uso da narração paralela e a repetição de parte do discurso num intento de recuperação do tempo e do espaço. O apolíneo manifesta-se também no texto em certas cenas idealizadas (dominação sobre as forças da natureza), na propensão do Físico para interpretar a vida através de sonhos e na estrutura simétrica da obra.

Em «O Nascimento do Poeta em Sinais de Fogo de Jorge de Sena», António Cirurgião debruça-se sobre o processo de aprendizagem do verdadeiro poeta e a sua formação e coloca o processo no contexto filosófico-teológico-estético da cultura ocidental para demonstrar que Jorge de Sena faz parte dessa tradição e se relaciona com todos aqueles seres humanos que, com ele, reflectiram sobre a sua razão de estar no mundo: a de serem poetas. O ensaio foca apenas os passos do romance relacionados com o tema, passos que tinham vindo a lume anteriormente na revista *O Tempo e o Modo*, em Abril de 1968, com o título de «Aparição da Poesia». Cirurgião examina as diversas etapas do percurso da aprendizagem e formação do protagonista-narrador, Jorge, como poeta, desde o seu primeiro encontro com a poesia, em forma de aparição ou epifania, até à sua realização como poeta. São quatro as aparições da poesia a Jorge, todas elas acompanha-

das de uma luz especial e vozes misteriosas. Na primeira aparição escreve alguns versos num papel que depois amarrota e deita fora; na segunda discute a natureza da poesia e fica intrigado pela semelhança dos versos nas duas aparições; na terceira conclui o poema, agora numa nova versão, iniciado na primeira e continuado na segunda (e apercebe-se de que o poema se relaciona com o apagamento das suas relações com os amigos, pais e amada e com a sua possível entrada num mundo novo e ainda desconhecido); na quarta surge a confirmação do poeta. Na quarta aparição Jorge escreve três poemas, fala da luta travada entre ele e a palavra, compreende que a poesia é a sublimação e a transfiguração da realidade e que a sua missão será levar a ordem e a harmonia a um universo que se define pela desordem e pelo caos; aceita que já não se pertence exclusivamente a si mesmo; toma consciência do facto de que tem de partilhar com os homens as verdades apreendidas através do seu dom poético, o qual lhe permite sentir e ver a realidade e a essência das coisas para além do que é acessível ao comum dos mortais. A formação do poeta está completa: de agora em diante terá de sujeitar a metamorfoses toda a realidade que encontre e transubstanciá-la em beleza.

O objectivo fundamental do ensaio de Horácio Costa, «Post Tenebras Spero Lucem: Texto-Vida e Alegoria em O Físico Prodigioso, de Jorge de Sena», é inserir a novela na estética pós-modernista. Começa por chamar a atenção para algumas das características vitais do pós-modernismo: o redireccionamento para trás ou a historização da palavra literária e o uso da paródia como método de incorporação de formas discursivas diferentes no texto. O binómio historização-paródia «propõe a fusão do aspecto da exterioridade presente na narrativa de inspiração histórica tradicional, com a pulsão — ou mesmo compulsão — à leitura do eu necessariamente fragmentário que caracteriza o discurso modernista» e aponta para a subjectivização da história e, por conseguinte, para o uso de elementos histórico-literários para fundamentar o sujeito da narrativa. A eleição de elementos histórico-literários assume um cariz alegórico, outra característica da estética pós-modernista.

Depois de interpretar O Bosque Harmonioso e O Memorial do Convento, respectivamente de Augusto Abelaira e José Saramago, à luz da estética pós-modernista, Costa concentra-se na análise de O Físico Prodigioso. Na sua novela, Jorge de Sena incorpora duas alegorias medievais e, mediante um método de desmontagem-remontagem dos dois textos, cria um complexo processo de alegorização que faz que o sentido figurativo das alegorias medievais seja substituído no texto seniano por um processo de literalização-literatização. Para explicar este processo, Horácio Costa recorre à classificação da alegoria de Northrop Frye, exposta em *Anatomy of Criticism*, e à tipologia da alegoria de Graham Hough, elaborada no seu «Prefácio» a *The Fairie Queene*, de Edmund Spenser. A novela de Jorge de Sena enquadra-se dentro do quarto estágio da tipologização de Hough, a qual leva à fragmentação e pluralização de sentidos textuais, os quais apontam menos para uma alegoria precisa do que para a

reiteração do impulso alegórico. Também as fontes medievais se fazem sentir nos aspectos linguísticos e estilísticos do texto: inserção do discurso de formas poéticas antigas, utilização de arcaísmos, tom de efabulação da narrativa.

Por fim Horácio Costa debruça-se sobre o personagem principal da novela: o Físico. Este define-se pela ambiguidade ou coincidentia oppositorum, pela fragmentariedade, pela sua dualidade de ser e não ser ou de ser algo ou o seu oposto ao mesmo tempo. A natureza histórico-paródica e fragmentária do Físico associa-se a um traço pós-modernista: a não-conflituosidade. Horácio Costa conclui o seu estudo com uma consideração da visão da escrita de Platão como um pharmakon, algo simultaneamente curativo e intoxicante, que é o tema de «La Pharmacie de Platon», de Jacques Derrida. Relaciona o tema da escrita, ou melhor, a figura de Thot, deus/inventor da escrita descrito e analisado por Derrida, com o Físico. Ambos se definem pela coincidentia oppositorum e se fundamentam sobre o seu próprio logos de características duais e opostas. Apesar das semelhanças entre os dois, o Físico não é outro Thot, porque «Jorge de Sena, bem pouco naïf que era, não teria desmontado as alegorias medievais para remontá-las exactamente como mito».

Eduardo Mayone Dias inicia o seu ensaio, «A Presença da Espanha na Prosa Ficcional de Jorge de Sena», com uma avaliação da atitude portuguesa em relação à Espanha. Esta atitude caracteriza-se normalmente pelo antagonismo, embora haja também uma ligação afectiva com o país vizinho, visto Portugal e Espanha terem problemas e opções em comum. É a guerra civil espanhola que de melhor maneira revela esta inter-relação afectiva. Jorge de Sena não fica indiferente à luta sangrenta travada em Espanha. Em dois dos contos de Os Grão-Capitães e em Sinais de Fogo foca a problemática relacionada com a guerra civil e dá-nos a sua visão dos eventos e a atitude dos Portugueses perante eles. «A Grã-Canária» revela a destruição social ocasionada pela guerra, acentua ironicamente a falsa grandeza, pompa e artificialidade de um país intolerante e inerte e evidencia os numerosos paralelos entre a realidade espanhola e a portuguesa. «Os Salteadores» são na realidade guerrilheiros republicanos espanhóis que se refugiam em Portugal depois de perdida a guerra e que são presos pelas forças militares portuguesas e entregues aos Espanhóis, que os fuzilam. Este evento serve de pretexto a uma série de comentários por parte de dois engenheiros e um motorista. Embora um dos engenheiros apoie a actuação espanhola, o que ressalta no conto é uma mensagem de protesto contra a violência e uma condenação da injustiça praticada contra o ser humano. Sinais de Fogo apresenta imagens estereotipadas dos Espanhóis (o quixotismo e a extravagância, a alacridade, a sexualidade das espanholas e o folclore de exportação exemplificado pelas bailarinas do casino da Figueira), relata acontecimentos brutais relacionados com a guerra sangrenta, acentua o envolvimento emocional, político e ideológico de Portugal no conflito e serve-se da guerra civil e sua problemática para criticar a actualidade portuguesa sob o salazarismo.

O ensaio de George Monteiro, «A 'História de Eichmann' de Jorge de Sena», examina a novela «Defesa e Justificação de Um Ex-Criminoso de Guerra», a qual só de maneira indirecta se relaciona com o caso Eichmann, visto que ele nem aparece na narrativa. Uma condenação da ideologia hitleriana e do procedimento bárbaro dos nazis, a novela foi escrita depois do aparecimento de um artigo de Luís Martins em O Estado de São Paulo atacando a conduta de Eichmann e depois de aquele jornalista ter recebido uma carta de Sena louvando a sua atitude perante os crimes contra a humanidade cometidos por Eichmann. Como sublinha George Monteiro neste estudo do contexto e do texto da novela seniana, a história põe em relevo o exercício da autoridade e as injustiças que dele podem resultar. Esta preocupação com a injustiça é uma constante da obra seniana: está patente em alguma dos seus ensaios, prefácios aos seus livros e nos poemas «Cartas a Meus Filhos sobre os Fuzilamentos de Goya» e «Camões Dirige-se aos Seus Contemporâneos». É espantoso que Sena tenha podido escrever uma história sobre um nazi que ainda continua a acreditar na ideologia fascista (a ética da superioridade, opressão e evolução de uma raça superior) sem a mais mínima atitude de remorso. George Monteiro termina com uma série de considerações sobre a epígrafe da novela, proveniente de um poema de Emily Dickinson, e sobre o seu título «um tanto ambíguo».

Segundo a leitura de Francisco Cota Fagundes («Eros em Êxtase: 'O Grande Segredo'»), este conto de Novas Andanças do Demónio «é uma interpretação em paródia sexual do êxtase místico cristão, ou o que Santa Teresa de Jesus chama arrobamiento» e constitui outro exemplo do fascínio de Jorge de Sena pelo problema da santidade. Focando vários paralelos entre o conto e passagens da Vida de Santa Teresa e apoiando-se ainda em textos poéticos de Sena, Fagundes defende a tese de que o modelo da freira-protagonista terá sido a mística espanhola. Acentua, porém, que os elementos parodiados no conto exemplificam, acima de tudo, a seniana concepção e afirmação «do indestrutível e inescapável poder do amor erótico».

Jorge de Sena é um homem com uma inteligência fulgurante e uma capacidade de processar, captar e reter informação e penetrar «intuitiva e instintivamente no fundo das coisas, no real ou numa obra», como poucos o podem fazer. É assim que o escritor é caracterizado, logo de início, no ensaio de Onésimo Teotónio Almeida, «Jorge de Sena e o Ensaio Teórico». Depois de aludir à quase total inexistência de estudos críticos sobre a ensaística seniana, Almeida procede à análise do ensaio teórico «Sistemas e Correntes Críticas», incluído no volume Dialécticas Teóricas da Literatura. Observa que Sena discorre sobre as mais variadas posições teóricas, muitas delas recentemente assimiladas por ele mas que imediatamente passam a fazer parte dele próprio; e que as suas exposições carecem muitas vezes de sistematização. São apontadas as várias divagações teóricas de Sena sobre a estética, as vituperações contra os sistemas, a defesa do método e a afirmação de que a crítica é método e os métodos podem depender de um sistema. Se há algumas contradições e certa falta de clareza no discorrer

teórico de Jorge de Sena, isso deve-se basicamente à explosividade verbal do autor, ao seu estilo ensaístico e à velocidade com que salta de ideia em ideia. Almeida termina afirmando que, se o discurso teórico em Portugal fosse de nível mais elevado, Jorge de Sena, com os seus dotes intelectuais, teria contribuído «não apenas para a introdução de um estilo crítico novo em Portugal, ainda que pessoalissimamente assimilado, mas para o desenvolvimento dessas mesmas concepções-teóricas na vanguarda das fronteiras em que elas acontecem».

O humor e a ironia é a faceta do ensaio crítico seniano sobre a qual Frederick G. Williams se debruça. «Prosódia, Paródia, Prosa: o Prefácio de Jorge de Sena a As Quibíricas, de Frei Ioannes Garabatus» é uma análise do célebre prefácio seniano, «Um Imenso Inédito Semi-Camoneano, e o menos Que adiante Se Verá», ao livro do poeta João Grabato Dias (aliás António Quadros). Esse prefácio de Sena é, nas próprias palavras do autor de O Reino da Estupidez, «Uma troça monumental a tudo o que era erudição, doutorice, pedantaria das últimas modas, mais uns quantos figurões mais ou menos repetíveis (da conta dos quais eu próprio não me excluí, para que vissem da minha imparcialidade)». Williams sublinha que todo o conteúdo do ensaio — estabelecimento de credenciais para o autor de As Quibíricas, as referências à metodologia crítica que se vai utilizar, a documentação da genealogia de João Grabato e sua família, as deliciosas notas de rodapé, etc. — tem como objectivo primacial ironizar e parodiar o governo fascista, os figurões do mundo literário, os bibliotecários guardiões de tesouros para uns poucos, a crítica literária contemporânea, os escritores medíocres, os eruditos pomposos e a censura. Nem falta a nota de auto-ironia e autoparódia por parte de Sena, alusiva ao método estatístico utilizado por ele no magistral estudo A Estrutura de «Os Lusíadas».

Com conhecimento de causa, pois acaba de publicar uma versão inglesa de vários contos de Andanças e Novas Andanças do Demónio, a maioria traduzidos por si, Daphne Patai salienta as dificuldades em traduzir a prosa de ficção seniana, dificuldades essas atribuíveis sobretudo à sintaxe: «frases densas e cheias de circunvoluções, com orações intercaladas, e o todo produzindo uma espécie de descrição espessa [...] que parece desfeitear as normas de seja o que for que se possa considerar 'bom estilo' em inglês do fim do século XX». Reconhecendo, contudo, a importância da sintaxe de Sena como veículo de expressão da sua complexa mundividência («o sentido da ligação entre todas as coisas tanto sintáctica como tematicamente»), Patai, rejeitando algumas teorias e práticas de tradução muito em voga, aconselha três atitudes básicas: respeito, fidelidade e modéstia.

«Flashes: Recordando Alguns Momentos com Jorge de Sena» fornece ao leitor algumas facetas menos conhecidas, porque menos públicas, mas não menos importantes, da personalidade de Jorge de Sena. Não vamos discorrer sobre o assunto ou temas das diversas reminiscências. Deixemos que Mécia de Sena o faça.

O título deste volume, *O Homem Que Sempre Foi*, alude, invertendo-o, ao título do último dos numerosos estudos que Jorge de Sena escreveu sobre Fernando Pessoa, «*Fernando Pessoa: The Man Who Never Was*», comunicação apresentada no Simpósio sobre Fernando Pessoa, realizado na Brown University em 1977, e publicada no volume *The Man Who Never Was: Essays on Fernando Pessoa* (organização de George Monteiro, Providence, Gávea-Brown, 1982). Como já indicou George Monteiro, o título de Sena é, por sua vez, alusivo «à narrativa verídica de espionagem do inglês Ewen Montague, publicada em 1954 com esse mesmo título». Ao optar por esse título, Jorge de Sena aludia, como tantas vezes o fez, à essência do ser poético fernandino: a despersonalização. Ao escolhermos nós o título *O Homem Que Sempre Foi*, pretendemos não só honrar com ele a memória do autor, mas ainda chamar a atenção para uma constante que vários dos estudos aqui incluídos enfaticamente sublinham: a íntima relação que existe entre a personalidade humana e a personalidade artística de Jorge de Sena.

NOTA

(¹) Todos os trabalhos aqui apresentados permanecem inéditos, excepto três: Luís Adriano Carlos, «Jorge de Sena: A Pirâmide no Inverso», *Colóquio-Letras* 104-105 (Julho-Outubro, de 1988), pp. 5-14; Joaquim-Francisco Coelho, «Jorge de Sena Professor», *Colóquio-Letras*, 104-105 (Julho-Outubro, de 1988), pp. 15-18. A versão inglesa do trabalho de George Monteiro «Jorge de Sena's 'Eichmann Story'» já foi publicada duas vezes: em *Nova Renascença*, 32-33 (Outono de 1988-Inverno de 1989), pp. 479-491; e em *Modern Language Studies*, vol. xx n.º. 1 (Winter, 1990), pp. 11-23.

Pain of Being Portuguese

Nancy Nash

*«the pain of having been born in Portugal
and no help but to carry it in one's soul.»*

Jorge de Sena

And what do we know of Jorge de Sena?
A photo, under a glass case,
a woman with a mother's face ...
to understand, to smile back at pain,
sing time's refrain.

People gathered in a room
speak of him in quiet tones,
ribbons flow from marbled tomes,
words parallel poems.

Words probe truth like ultrasound
in wombs whose shadows make us found,
where darkness testifies to life,
and night forms light.

JORGE DE SENA PROFESSOR

Joaquim-Francisco Coelho
Universidade de Harvard

«Todo este louvor é seu próprio, e por isso tanto mais digno de ser neste lugar louvado quanto mais a ele só é devido...» Assim diz João de Barros no *Panegírico do Rei D. João III*; assim dizemos nós no encómio que aqui se vai tecer de Jorge de Sena, agora completando dez anos de morto. Permitam-me, os seus amigos e colegas nesta sala congregados, evocar o ilustre desaparecido apenas brevemente, confinando meu bosquejo a certos aspectos do seu desempenho como professor, um dos mais extraordinários com quem até hoje privei, não obstante costumasse ele dizer-nos que não pretendia ensinar fosse o que fosse, dado o seu cepticismo em relação a cátedras e catedráticos...

Mas vamos adiante, deixando que a lembrança nos leve — a mim e à minha escrita, e já agora à vossa atenção — de volta à década de 60 e ao Departamento de Espanhol e Português da Universidade de Wisconsin, onde, no programa de pós-graduação, era o criador de *O Indesejado* o professor-titular de Literatura Luso-Brasileira.

De sorriso e cigarro em punho, boina pirenaica, dois ou três livros na mão, às vezes um caderno, entrava discretamente em aula como quem vinha aprender, não leccionar — mas vinha preparado até à alma. Por desconfiar da memória, nele por sinal dadivosa, sobretudo para versos, munia-se de um papel amarelo pautado que trazia de casa repleto de datas, nomes de autores, títulos de obras. Quando solenes ou acintosamente parnasianos, estes últimos provocavam-lhe curiosa reacção: lia-os em impostada voz alta, silabando-os em *staccato* para atingir o efeito cómico, deleite da turma: «Em 1908 — e consultava o papel, certificando-se da cifra — publicava Hermes Fontes as suas (pausa dramática!)... *A-po-te-o-ses*.» Submetidos a igual tratamento, os *Car-ri-lhões* de Murilo Araújo chocalhavam no ar, ao lado das clangorosas *Pa-nó-pli-as* de Olavo Bilac. Assim, brincando descontraído com os fonemas da língua, o Mestre dessacralizava as pretensões da linguagem. O Mestre em maiúsculas vai aqui de propósito, em reversão irónica, já que a palavra em questão lhe causava visível desagrado. De uma feita, julgando talvez homenageá-lo com as flores do título, certa jovem «mestrou-o» durante um debate sobre Fernando Pessoa. A reacção não se fez aguardar. Parafraseando o próprio Poeta, na carta a Casais Monteiro explicativa

da génese dos heterónimos, retrucou na maior tranquilidade: «Minha filha, Mestre só os da cozinha, e eu lhe confesso que não sei frigar um ovo...» De frigideiras é possível que entendesse bem pouco e isto não discuto; mas guardava consigo frutos de infinitas leituras plurilíngues e da agudeza invulgar que a natureza lhe outorgara, uma infinidade de saberes outros, inclusive o esotérico, que em particular aplicou ao entendimento renovado de Camões e da variegada família dos *alumbrados* da Península. Do Épico, aliás, dissertava como se com ele tivesse ido às Índias, ou jantado durante horas na noite anterior, tal a intimidade e a completitude com que lhe ia desvelando a obra e a vida. Quem fala em vida fala em morte, o que me traz à memória um outro de seus rasgos pedagógicos: ao reconstruir a biografia dos escritores do passado, os maiores quanto os menores, nunca lhes deixava de referir, quando sabido, o lugar de enterramento. Se o túmulo continha ossos hipotéticos — qual o de Camões nos Jerónimos, talhado no estilo do pseudomanuelino do século XIX, pelo qual não morria ele de amores —, denunciava a «falsidade» e corrigia o equívoco: «O que porventura restar do poeta dorme debaixo do chão da Igreja de Sant'Ana.» Esta filosófica veneração barroca pelo monumento tumular — e quantas vezes não meditou elegiacamente a respeito de epitáfios e mausoléus da Renascença, comovendo-se e comovendo os alunos — parecia ser nele o natural complemento da paixão pelas genealogias, como se os começos e os fins do Homem formassem em sua inteligência uma coisa só. As conhecidas árvores familiares que de tantos autores levantou em seus livros, espalhando um acúmulo de documentação verdadeiramente espantoso, essas árvores igualmente as ergueu na sala de ensino, sempre a sugerir que as linhas do sangue não raro se misturavam aos caminhos da criação. Na análise literária, no entanto, não privilegiava nem receitava método nenhum, escudado na certeza eliotiana de que todos eles funcionariam, se funcionasse com lucidez a cabeça do crítico... Mas era, sim, um comparatista nato, infenso às sincronias simplificadoras, e advogado fervoroso das abordagens diacrónicas. Das analogias também, descobrindo entre seres e factos relações e estruturas de sentido simplesmente invisíveis ao olho comum. Um de seus mais famosos acertos de psicocrítico repousa, com efeito, na peanha analógica: «Sá-Carneiro foi o Werther de Fernando Pessoa.» Na mesma aula em que proferiu este *dictum*, dedicada à génese e ao desenvolvimento das vanguardas modernistas, vimo-lo disparar sorridente a seta memorável contra Ronald de Carvalho: «um imitador de Rubén Darío disfarçado de vanguardista». Acto contínuo, ei-lo a situar o poeta brasileiro no mais justo dos lugares, mas não antes de nos chamar a atenção para as miragens do epigonismo. Falei em *situat* e creio que se escondia neste verbo o segredo da eficácia de Jorge como professor. É que nas suas exposições, ainda as mais sintéticas, nada nem ninguém funcionava no vácuo, mas numa ampla intertextualidade humanista e culturalista, a qual ele tornava fascinante ao construí-la ou reconstruí-la a partir de um verso, uma ária de ópera, uma caricatura de jornal, a contradição entre dois documentos rejeitada ou não percebida pela erudição anterior. Como toda a gente, poderia não apreciar pessoalmente aquele ou aquela confrade da nem sempre virtuosa aventura literária. Pouco importa. À hora de trazê-los à classe e de explicá-los enquanto escritores acabavam-se-lhe por completo as individuais restrições: o que contava era a obra, a obra apenas, e nunca a pessoa que em carne e osso a criara. A mesma

insubornável rectidão no julgamento do facto estético — que contribuíra para fazer de suas aulas puras festas do espírito, livres daquela mágoa do bicho-humano, latejante em tantos passos da sua narrativa ou da sua lírica — esta rectidão exemplar não menos aflora da vasta prosa crítica que nos legou, em especial a dedicada à literatura contemporânea de Portugal e do Brasil. Mas isso já constitui matéria de um outro capítulo, digno por certo de uma outra evocação. A de hoje, que aqui termino, quis apenas fragmentariamente recordar, em alguns traços a meu ver significativos, tão-só o Jorge de Sena *qua magister*, o professor a quem se poderiam aplicar, da maneira festiva e saudável como aprendia e ensinava as palavras de Chaucer aplicáveis a tão poucos: *and gladly wolde he lerne, and gladly teche*.

ESTUDOS SOBRE A POESIA

I

DEUS E DEUSES NA POESIA DE JORGE DE SENA

Carlo Vittorio Cattaneo

BREVE ADVERTÊNCIA INICIAL

Querer seguir e interpretar uma só isotopia semântica na obra de Jorge de Sena é uma tarefa bastante árdua, pois seria necessário ter em conta todos os seus escritos, incluindo a correspondência privada. Trata-se, com efeito, de um autor simultaneamente complexo e monolítico. Complexo porque a sua insaciável curiosidade de cunho humanista lhe deu uma grande riqueza de motivos temáticos. Monolítico porque nas suas páginas cada tema é correlativo a todos os outros, sendo estas mesmas correlações o que lhe dá profundidade conceptual e eficácia comunicativa. Talvez hajam sido tais dificuldades o que impediu, até agora, que o tema da «divindade» nos textos senianos tenha sido objecto de um estudo aprofundado. As raras intervenções sobre o assunto, ainda que competentes e de indiscutível interesse, têm circunscrito a investigação a pequenas parcelas de um território vastíssimo. Para que um dia se possa enfrentar um estudo de amplas dimensões, esse estudo terá de ser precedido de uma ordenada recolha dos materiais utilizáveis; por esse motivo se esclarece que a finalidade principal da presente intervenção é a de apresentar uma primeira, e parcial, tentativa nesse sentido.

Para lá das várias possibilidades interpretativas deixadas em aberto ou apoiadas apenas em hipóteses a verificar, existem dois limites macroscópicos sem os quais o presente trabalho se teria alargado de maneira excessiva. O primeiro consiste em ter tomado como objecto de exame apenas a produção poética, renunciando assim — com poucas excepções — a tudo o que seria possível extrair da restante obra seniana. O segundo, em ter descurado um dos lados do triângulo temático formado por *Deus*, *deuses* e *homens*: assim, foram apenas aprofundados *Deus* e *deuses*, enquanto que para *homens* este estudo se limita ao mínimo indispensável. Inútil será dizer da oportunidade de se aprofundar quanto antes a recolha também dos outros materiais.

A seguir se indica a lista dos livros utilizados ou apenas citados, respectiva edição, e siglas usadas:

- P-I* = *Poesia-I*, 3ª. ed., Lisboa, Edições 70, 1988.
Pe/P-I = *Perseguição* (1942), em *Poesia-I*.
CdT/P-I = *Coroa da Terra* (1946), em *Poesia-I*.
PF/P-I = *Pedra Filosofal* (1950), em *Poesia-I*.
AE/P-I = *As Evidências* (1955), em *Poesia-I*.
PS/P-I = *Post-Scriptum* (1961), em *Poesia-I*.
P-II = *Poesia-II*, 1ª. ed., Lisboa, Moraes Ed., 1978.
Fi/P-II = *Fidelidade* (1958), em *Poesia-II*.
Me/P-II = *Metamorfoses* (1963), em *Poesia-II*.
AdM/P-II = *Arte de Música* (1968), em *Poesia-II*.
P-III = *Poesia-III*, 1ª. ed., Lisboa, Moraes Ed., 1978.
PLI/P-III = *Peregrinatio ad Loca Infecta* (1969), em *Poesia-III*.
Ex/P-III = *Exorcismos* (1972), em *Poesia-III*.
CoS/P-III = *Conheço o Sal... e Outros Poemas* (1974), em *Poesia-III*.
SEP/P-III = *Sobre Esta Praia...* (1977), em *Poesia-III*.
AdS = *40 Anos de Servidão*, 1ª. ed., Lisboa, Moraes Ed., 1979.
Se = *Sequências*, 1ª. ed., Lisboa, Moraes Ed., 1980.
VP = *Visão Perpétua*, 1ª. ed., Lisboa, Moraes Ed./Imprensa Nacional, 1982.
PS-II/1 = *Post-Scriptum-II*, vol. 1, 1ª. ed., Lisboa, Moraes Ed./Imprensa Nacional, 1985.
PS-II/2 = *Post-Scriptum-II*, vol. 2, 1ª. ed., Lisboa, Moraes Ed./Imprensa Nacional, 1985.
Ge = *Génesis*, 1ª. ed., Lisboa, Edições 70, 1983.
«PP»/Ge = «Paraíso Perdido», em *Génesis*.
«C»/Ge = «Caim», em *Génesis*.
OGC = *Os Grão-Capitães* (1976), 3ª. ed., Lisboa, Edições 70, 1982.
SdF = *Sinais de Fogo* (1979), 3ª. Ed., Lisboa, Edições 70, 1984.
DTL = *Dialécticas Teóricas da Literatura* (1973), 2ª. ed., Lisboa, Edições 70, 1977.
Es = *Esorcismi*, antologia bilingue por Carlo Vittorio Cattaneo, Milão, Ed. Accademia, 1975.
TSR = Mircea Eliade, *Trattato di Storia delle Religioni*, Torino, Ed. Boringhieri, 1976; 1ª. ed. original: *Traité d'Histoire des Religions*, Paris, Ed. Payot, 1948 (*).
OTOM = *O Tempo e o Modo*, 59 (Abril 1968; número especial dedicado a Jorge de Sena).

Sem sigla:

- O Físico Prodigioso* (1977), 4ª. ed., Lisboa, Edições 70, 1986.
Epitemeu, em *Amparo de Mãe e Mais 5 Peças em 1 Acto*, 1ª. ed., Lisboa, Plátano Ed., 1974.

(*) Foi consultada, mas nem sempre seguida, a tradução portuguesa (disponível) de Natália Nunes e Fernando Tomás: Mircea Eliade, *Tratado de História das Religiões*, nova ed. inteiramente revista e corrigida (Paris, Payot, 1970), Lisboa, Edições Cosmos, 1977 (JFL).

A seguir se indica a lista dos livros utilizados ou apenas citados, respectiva edição, e siglas usadas:

- P-I* = *Poesia-I*, 3ª. ed., Lisboa, Edições 70, 1988.
Pe/P-I = *Perseguição* (1942), em *Poesia-I*.
CdT/P-I = *Coroa da Terra* (1946), em *Poesia-I*.
PF/P-I = *Pedra Filosofal* (1950), em *Poesia-I*.
AE/P-I = *As Evidências* (1955), em *Poesia-I*.
PS/P-I = *Post-Scriptum* (1961), em *Poesia-I*.
P-II = *Poesia-II*, 1ª. ed., Lisboa, Moraes Ed., 1978.
Fi/P-II = *Fidelidade* (1958), em *Poesia-II*.
Me/P-II = *Metamorfoses* (1963), em *Poesia-II*.
AdM/P-II = *Arte de Música* (1968), em *Poesia-II*.
P-III = *Poesia-III*, 1ª. ed., Lisboa, Moraes Ed., 1978.
PLI/P-III = *Peregrinatio ad Loca Infecta* (1969), em *Poesia-III*.
Ex/P-III = *Exorcismos* (1972), em *Poesia-III*.
CoS/P-III = *Conheço o Sal... e Outros Poemas* (1974), em *Poesia-III*.
SEP/P-III = *Sobre Esta Praia...* (1977), em *Poesia-III*.
AdS = *40 Anos de Servidão*, 1ª. ed., Lisboa, Moraes Ed., 1979.
Se = *Sequências*, 1ª. ed., Lisboa, Moraes Ed., 1980.
VP = *Visão Perpétua*, 1ª. ed., Lisboa, Moraes Ed./Imprensa Nacional, 1982.
PS-II/1 = *Post-Scriptum-II*, vol. 1, 1ª. ed., Lisboa, Moraes Ed./Imprensa Nacional, 1985.
PS-II/2 = *Post-Scriptum-II*, vol. 2, 1ª. ed., Lisboa, Moraes Ed./Imprensa Nacional, 1985.
Ge = *Génesis*, 1ª. ed., Lisboa, Edições 70, 1983.
«PP»/Ge = «Paraíso Perdido», em *Génesis*.
«C»/Ge = «Caim», em *Génesis*.
OGC = *Os Grão-Capitães* (1976), 3ª. ed., Lisboa, Edições 70, 1982.
SdF = *Sinais de Fogo* (1979), 3ª. Ed., Lisboa, Edições 70, 1984.
DTL = *Dialécticas Teóricas da Literatura* (1973), 2ª. ed., Lisboa, Edições 70, 1977.
Es = *Esorcismi*, antologia bilingue por Carlo Vittorio Cattaneo, Milão, Ed. Accademia, 1975.
TSR = Mircea Eliade, *Trattato di Storia delle Religioni*, Torino, Ed. Boringhieri, 1976; 1ª. ed. original: *Traité d'Histoire des Religions*, Paris, Ed. Payot, 1948 (*).
OTOM = *O Tempo e o Modo*, 59 (Abril 1968; número especial dedicado a Jorge de Sena).

Sem sigla:

- O Físico Prodigioso* (1977), 4ª. ed., Lisboa, Edições 70, 1986.
Epitemeu, em *Amparo de Mãe e Mais 5 Peças em 1 Acto*, 1ª. ed., Lisboa, Plátano Ed., 1974.

(*) Foi consultada, mas nem sempre seguida, a tradução portuguesa (disponível) de Natália Nunes e Fernando Tomás: Mircea Eliade, *Tratado de História das Religiões*, nova ed. inteiramente revista e corrigida (Paris, Payot, 1970), Lisboa, Edições Cosmos, 1977 (JFL).

DOIS CONTOS REVELADORES

Qualquer tentativa de analisar a relação «homem-divindade» na poesia de Jorge de Sena deve necessariamente partir, pelo menos no que diz respeito ao Deus da tradição católica, dos dois contos juvenis, «Paraíso Perdido» (7.9.1937, revisto em 15-16.4.1938) e «Caim» (acabado de escrever em 28.4.1938 e de rever em 4.5.1938), reunidos sob o título compreensivo de *Génesis*. Os elementos evidenciáveis são múltiplos e todos de grande relevo se confrontados com aqueles versos onde se encontram ou enunciados análogos ou seus desenvolvimentos.

A figura de Deus apresenta as seguintes conotações principais:

1) *Deus distante*. — A sua «distância» é causada pelo facto de não ser capaz de entender a distinção entre o *bem* e o *mal*, uma vez que não comeu do fruto proibido, ao contrário dos homens, dos animais e dos anjos/demónios. Isto é dito muito explicitamente: «Mas o Mundo era mais sabido — tinha comido a árvore do Bem e do Mal — e Deus que a guardara sem lhe tocar e a quem não restara nem uma folhinha seca tinha ficado bondoso para sempre — era de esperar que fosse enganado.» [«PP»/Ge, p.24]; «Para julgar o bem e o mal! O bem e o mal!! Que sabes tu deles?! Nem sequer lambeste a árvore!! Qualquer animal sabe mais do que tu!! E o pouco que sabes aprendeste connosco! É por isso que nos espias e nos provocas! Mesmo sem saber tu foste mau! Não tens alma à força de a espalhares em todas as coisas! És ridículo! Nem sequer sabes o que fazes!» [«C»/Ge, p. 37].

De notar que: a) se dá como implícito o conceito de progresso do conhecimento graças à dialéctica «bem/mal» e, portanto, um Deus que fica «bondoso para sempre» está moralmente mutilado, e tanto que é «mau» sem sequer sabê-lo; b) a mutilação cognoscitiva/moral cria um laço, ainda que perverso, de dependência, já que Deus se encontra constrangido a espiar o comportamento humano na tentativa de compreender; c) a emanção da «alma» de Deus em todas as coisas é considerada como causa de despersonalização ou também como ulterior factor de incapacidade comunicativa (os homens têm uma alma, Deus dissolveu-a na criação). Uma hipótese a verificar: o adolescente Jorge de Sena sofreu já a sugestão da filosofia de Plotino? É talvez uma alusão ao processo da emanção do Uno para a realidade dos fenómenos? Um processo, vale a pena lembrar, equivalente a uma degradação.

2) *Deus patético*. — A figura de Deus é frequentemente apresentada de um modo tão ridículo que se torna patética, sobretudo quando tem de exhibir os seus poderes. Bastará um exemplo, entre muitos outros: «E como um furacão, cabelos arrepiados na corrida, auréola tombada sobre uma das orelhas, barba desgrenhada, olhos gritando fogo, túnica a esvoaçar, Jeová desceu ao Paraíso.» [«PP»/Ge, p. 23.]

A maior fonte de patético está, no entanto, ligada aos efeitos do desconhecimento da relação «bem/mal»:

a) Quando Eva se volta para ele com modos sedutores, temos a seguinte reacção:

Jeová sentiu dentro dele uma sensação melodiosa, espantou-se de não ter gritado e disse de si para si enquanto a via afastar-se ao lado de Adão no meio da turbamulta:

— Esta Eva!

Foi por isso que anos mais tarde Deus se fez homem e habitou entre nós.[«PP»/Ge, p. 24.]

O patético reside exactamente naquele «por isso»: para seguir um instinto sexual mal compreendido, Deus far-se-á homem e acabará «enganado». Por outro lado, o sexo, sendo ora bem ora mal, não tem nada em comum com o amor divino: «O amor é só p'ra nós! P'ra ti é só o amor-piedade, o amor-protecção...» [«C»/Ge, p.38]; e um amor deste género está votado à aridez: «A terra era árida, a aridez estava em Deus, o sítio divino era árido.» [«C»/Ge, p. 30.]

b) Na luta verbal com Caim sai pontualmente vencido, enquanto que as suas reacções são contraditórias e denunciam a inexistência de um canal de comunicação entre quem opera com a dialéctica «bem/mal» e quem a desconhece. Por isso sofre e procura compreender: «Deus ouviu tudo, sofreu tudo em silêncio, absorto em beber e meditar as palavras de Caim.» [«C»/Ge, p. 39]; assume a sua debilidade: «Se vós por vezes não compreendeis a alma que vos dei, eu também por vezes sou vítima da incompreensão da minha...» [«C»/Ge, p. 39]; procura impor, com escassos resultados, o seu poder: «Verás que acima de tudo me hás-de respeitar e hás-de chamar por mim.» [«C»/Ge, p. 39]; mostra uma humildade um pouco hipócrita: «Perdoar-me-ás como eu te perdoo...» [«C»/Ge, p. 39.] O que tudo conduz a uma dupla derrota, pois Caim não aceita a oferta de um «mundo novo», e o cordeiro inocente de Abel, sublinhando que apenas existe comunicação entre quem comeu o fruto proibido, prefere seguir Caim.

De notar que uma personagem patética, sobretudo se no lugar da ira esteve antes o amor, pode conduzir (e em vários poemas conduzirá) àquele tipo de afecto ou de ternura que se manifesta em relação a quem é fraco e indefeso.

3) *Deus injusto* — Como se viu, o desconhecimento do «bem/mal» e a curiosidade de conhecer as acções daqueles que ao invés possuem esse saber conduzem a formas de injustiça — e de crueldade — involuntárias: «Sacrificaste-nos a mim e a ele à tua curiosidade horrorosa! Eu nunca teria matado o meu irmão se não me tivesses provocado...» [«C»/Ge, p. 37.] Mas há uma outra injustiça igualmente notória: a de preferir a fé cega, obtusa e ausente de dúvidas

(Abel), à fé atormentada — e por isso mesmo mais rica — de quem se põe continuamente dolorosos problemas (Caim). Fatalmente, Abel será o modelo da massa dos crentes e Caim tornar-se-á o símbolo de quem, para compreender a sua própria fé, se arrisca a perdê-la e a danar-se.

Se Deus apresenta aspectos contrastantes, Caim é, ao invés, linear na sua conduta. Contrariamente ao irmão, ele é o produto perfeito do pecado original, exactamente aquele tipo de homem que o fruto proibido deveria gerar. Nele a dialéctica «bem/mal» é uma operação permanente, o pensamento fortifica-se e aguça-se no dever de procurar sempre uma dolorosa mediação entre os dois extremos, deixando a acção de ser banal porque abalada pelas paixões. Por outras palavras, é o homem que tem dúvidas e não certezas; que na dúvida se cria a própria vida original e criativa; que sabe individuar no amor o ódio, na bondade a maldade, na sinceridade a hipocrisia; que do orgulho extrai a própria fraqueza, e depois, no momento da queda, sabe transformar-se de réu em juiz e de vítima em rebelde.

Ele é sincero quando declara a Deus o seu amor: «E Caim era sincero quando dizia isto.» [«C»/Ge, p. 31]; mas é igualmente sincero quando grita o seu desprezo («Devias ter vergonha de ti mesmo! Eu nem a tenho de ti!» [«C»/Ge, p. 38]), quando se serve de sarcasmo para ferir («Escusas de me fulminar com o teu olhar que não tenho medo!» [«C»/Ge, p. 38]), quando se baixa à chantagem ingénua («Repara que se lhes disseres alguma coisa feres também a memória do teu preferido!» [«C»/Ge, p. 38]), quando mistura súplica e invectiva («É só o que te peço... Porque te odeio!» [«C»/Ge, p. 38]), quando por fim proclama a sua independência resgatando com o orgulho a consciência da dor: «Pode ser que tenha filhos! Pode ser que seja feliz! Que te perdoe, que chame por ti! Mas não há-de ser onde tu quiseses! Vou-me embora, mas pela tua ponte! Não quero nada do que te pertence, não aceito nada do que me ofereces! Vou para onde a minha vontade me levar! Ofereces-me um mundo novo! Tudo quanto quiser conquistarei! Vou com a minha vontade! Ela é mais forte do que tu!» [«C»/Ge, pp. 39-40.]

O pai de Jorge, o comandante da marinha mercante Augusto Raposo de Sena, no conto «Homenagem ao Papagaio Verde», é apresentado como uma personagem mítica que domina, com as suas longas ausências e breves presenças, uma família onde o mar e a carreira da marinha são verdadeiros objectos de culto: «Meu pai era uma personagem mítica que eu quase só via à hora de jantar, durante uns quinze dias, de três em três meses.» [OGC, p. 30.] Se se tiver em conta que a falhada carreira de marinheiro constituiu um terrível trauma que marcou o poeta para toda a vida, pode pôr-se a hipótese de quanta admiração e quanto amor não declarado não nutria o filho por aquele pai-deus. E é fácil então notar como o escritor adolescente ao traçar as vicissitudes do outro adolescente, Caim, tenha tido presentes certos aspectos da própria figura paterna. Em «Homenagem» o comandante Sena tem em comum com o Deus de «Caim» as três características anteriormente descritas. É um pai-deus *distante*, que nos seus breves encontros demonstra bem pouco amor; é geralmente *injusto*, ao ponto de se poderem verificar recontros dramáticos: «E meu pai, brandindo a faca — que era para suicidar-se, ou para matar minha mãe, ou para liquidar-me a mim, conforme as oportunidades daquela 'commedia dell'arte' — avançou para minha mãe. Eu dei-

-lhe um pontapé no baixo-ventre, que o fez, num urro, largar a faca, que apanhei.» [OGC, p. 43]; e, na miséria dos seus avatares de déspota pequeno-burguês, é *patético*, sendo-o ainda mais quando é obrigado a retirar-se do trabalho por invalidez: «[...] o filho único de um pai sempre mitologicamente ausente, e que, subitamente, por um desastre e por doença se tornara inválido e se considerava desesperadamente e obsessivamente algo como um navio retirado de circulação e ancorado no Mar da Palha, antes de ser desfeito para sucata.» [*curriculum vitae*, em OTOM, p. 307].

Embora sem querer cair na ratoeira da psicologia de salão, não se pode negar que na relação entre Deus e Caim há situações semelhantes àquelas que se podem apresentar entre um filho adolescente e o pai: dificuldade de comunicação, amor não correspondido que desemboca em aberta rebelião, o ir em direcção oposta à pretendida pelo pai. Um pouco devido a esta analogia e muito por comodidade de definição, será aqui usada, a propósito da poesia, a fórmula «complexo de Caim».

Resta fazer uma última anotação sobre um aspecto que aqui ficará à margem, mas que merece ser aprofundado. Os anjos que aparecem transformados em demónios têm uma forte ligação com homens e animais, uma vez que também eles comeram o fruto proibido. No entanto, tal ligação não está adequadamente evidenciada, nem a eles é concedida uma posição de relevo. No limite, são bastante mais representativos os animais, graças ao pequeno cordeiro que, posto diante da escolha, segue Caim, sublinhando assim a afinidade existente entre aqueles que conhecem a dicotomia «bem/mal». Por outro lado, em toda a obra de Jorge de Sena os anjos e demónios nunca recebem um tratamento muito elogioso. Os anjos são frequentemente objecto de sarcasmo e o demónio chega a estar pateticamente possuído de amor por um homem mesmo numa novela como *O Físico Prodigioso*, em que se esperaria, pelo contrário, uma sua glorificação. Contudo, há uma obra em que lhe é prestada uma certa justiça: a peça em um acto. *Epimeteu*, no fim da qual os únicos sobreviventes dos sobremundos são precisamente um anjo, que através do sexo come um tardio fruto proibido, e um demónio. Mas *Epimeteu* requer uma análise à parte, uma vez que nem sempre se insere no problema «homem-divindade»; seria, no entanto, interessante indagar sobre os motivos que levaram o autor, numa peça em que se mostra Zeus no Olimpo e Satanás no Inferno, a não fazer aparecer Deus no céu. Talvez tais motivos se esclareçam, pelo menos em parte, depois de examinar-se o conceito de *Uno* nos poemas.

COMPLEXO DE CAIM (premissa)

O tema da *divindade* percorre toda a produção poética de Jorge de Sena, desde os primeiros poemas até aos versos escritos pouco antes de morrer. Aparece, de facto, em data não anterior a 5.7.1936, no nono poema por ele escrito: «Quando Deus...» [PS-III/1, p.35]; e pela última vez no antepenúltimo poema que nos deixou: «Natal 77», de 24-25.12.1977 [AdS, pp. 216-217]. Entre as várias isotopias semânticas que constituem o entrançado ideológico da obra seniana, esta é uma daquelas a que ficou particularmente fiel.

A fim de fornecer uma síntese, será aqui adoptada uma divisão em blocos que tem em conta uma razão temática e uma razão quantitativa. A razão temática consiste em relevar as referências a *Deus* (mais raramente *Senhor*), entendida como o Deus da tradição católica (ainda que com o tempo tenda a tornar-se cada vez mais um Deus desvinculado de uma única religião); e a *deuses*, entendidos como divindades ligadas prevalentemente, mas não necessariamente, à cultura greco-latina. A razão quantitativa dá conta do índice de presença dos dois referentes, quer em conjunto, quer na relação de ambos. Na prática, revelou-se um primeiro bloco constituído pelos poemas até, inclusivamente, *Coroa da Terra* e um segundo bloco incluindo todos os restantes poemas. De facto:

1) Em *Coroa da Terra* aparece, com data de 29.5.1942, o primeiro poema que se refere «explicitamente» ao tema *deuses*, após uma presença exclusiva do tema *Deus*: «Zodiaco» [CdT/P-I, p. 116]. Duas antecipações, um pouco menos «explícitas», poderiam ser o *deus* (com minúscula) de «Posse», datado de 16.11.1940 [Pe/P-I, pp. 59-60], e de «Verificação», datado de 15.5.1941 [PS-III/2, p. 238].

2) A partir de *Pedra Filosofal* o índice da presença de *deuses* aumenta sempre mais até dominar por fim de maneira esmagadora.

Em favor da divisão em dois blocos há ainda a presença, em *Perseguição*, de uma espécie de sub-bloco constituído pela secção III do livro, quase inteiramente dedicada ao tema *Deus* e com títulos tomados da cultura católica; sem esquecer a presença, em *Coroa da Terra*, dos seis sonetos com título compreensivo de «Génese», cuja correlação com os dois contos juvenis foi já sublinhada por Mécia de Sena: «Curioso é que aquela primeira série de contos, *Génese*, aparentemente abandonada, se vem a resolver, conservando o título, numa sequência de sonetos [...]» [Ge, p. 13.]

Portanto, a análise será conduzida em três fases. Na primeira e na segunda será tratado o tema *Deus*, respectivamente, até *Coroa da Terra* e de *Pedra Filosofal* em diante. Na terceira será tratado o tema *deuses*.

O COMPLEXO DE CAIM (1ª parte: dos inícios até *Coroa da Terra*)

O «*Deus distante*»

Quando Deus fez o Universo
pô-lo logo a caminho.
— Que se governe! disse...
... e deixou-o sozinho.

«Quando Deus» —1936 (não anterior a 5 de Julho)
[PS-III/1, p. 35.]

Este é o primeiro poema em que se fala de Deus, e há logo aqui o sentimento da «distância» entre ele e a humanidade. Não é de subestimar sequer aquele sentido de «sentir-se órfão» do homem/filho face ao Deus/pai. Exactamente como Caim, ou por causa da distância, ou pelo amor não correspondido. Um dos aspectos curiosos destes versos é dado pelo facto de que, na sua primeira relação

poética com Deus, Jorge de Sena se encontre em perfeita sintonia com certas crenças «primitivas», como resultará claro do seguinte testemunho de Mircea Eliade publicado em 1948, ou seja, doze anos depois:

Um adágio dos Syriama, da África oriental, exprime magnificamente o distanciamento e o desinteresse do seu celeste Ser supremo: «Mulugu (Deus) está lá no alto, os Mani cá em baixo (literalmente: na terra).»

Os Bantu dizem: «Deus, depois de ter criado o homem, nunca mais pensou nele.» Os Negrillo repetem: «Deus afastou-se de nós!» As populações Fang das pradarias da África equatorial resumem a sua filosofia religiosa na seguinte canção:

Nzame (Deus) está lá no alto, o homem cá em baixo.
Deus é Deus, o homem é o homem.
Cada um por si, cada um na sua casa.

[TSR, pp. 54-55.]

Dizem p'raí que Deus é senhor do mundo
E eu não quero crer...
Se Ele é assim tão ilustre e tão profundo...
porque me não fala e me não vem ver?!...

«Desafio» — 27.4.1938 [PS-III/1, p. 54.]

Mais que um «desafio», um início de rebelião ingénua de um rapaz que se sente ignorado; ingenuidade que nalguns versos:

Oh meu Deus!

Bem sei que não ouves
porque não tens nervos nem ouvidos!

«O Outro» — 26.10.1938 [PS-III/1, pp. 293-294.]

pode chegar a apiedar-se face à alheação (ou não-humanidade) de Deus.

Ó Deus extenso. Ó Deus sem fim!
Se existes, ao longe, além do espaço,
e até aqui pode vir teu braço,
olha p'ra cá e repara em mim.

Se não quiseses, não te incomodes.

Passarei sem ti.
E ninguém poderá dizer que não vivi.

«Súplica em Forma de Ironia» — 5.7.1938 [PS-III/1, p. 116.]

Passa-se, como bem testemunha o título, do amor que implora à rebelião amarga («Caim» havia sido escrito pouco antes).

Voltei-me para Deus
e ou eu não falei bem alto, ou muito baixo
ou ele não me quis ouvir.

«Refúgio» — 27.28.8.1938/16.8.1939 [PS-III/1, p. 178.]

Ainda uma pequena ira, mas:

Fui procurar-te ao fundo e já sabia
que não Te encontraria.

Se não Te procurasse em toda a parte
nunca veria o mundo em que não estás.

«Fundo» — 16.1.1939 [PS-III/2, p. 64.]

também tentativa de consolar-se com o «conhecimento» do mundo que advém da procura inútil.

No entanto, o conhecimento que se pode retirar de cada busca tem efeitos enganadores se com ele se quer religar a Deus. E o próprio voltar-se para ele, que, indiferente e longínquo, não ouvirá, é um engano recíproco:

[...]
— não queirais ser o Deus das conveniências
nem o Deus das minhas consolações
[...]
e tirai-me esta maneira de dizer «Senhor» e dizer «meu»—
— ficai-vos inerte, independente,
puramente Deus.

[...]
De que me servem as minhas palavras
a qualquer de nós dois
se eu as profiro para me dirigir angústia
e se vós não as podeis ouvir
como eu não posso ouvir distintamente
o gemer plausível das pequenas células?

[...]

Quem me prova que não sois o eu imaginar, sentir, saber,

[julgar,

a presença de mim em toda a parte?!...

«Divinário» — 6.4.1939 [PS-II/2, p. 108.]

O conselho é de não procurar nem o efémero, nem o Eterno, mas tão-só aquele silêncio que nos enche de como que uma frescura ou de uma água em que, se vencemos o medo de nos afogarmos, podemos flutuar. Há, muito provavelmente, uma referência à filosofia de Plotino e, em particular, ao *êxtase* como meio de voltar ao contacto com o *Uno*. Só que Jorge de Sena não aceita a ideia de que aquele silêncio, aquele banho nas águas interiores/exteriores, aquela *Presença* que persistirá dentro, sejam Deus. Se o Uno é transcendente, incognoscível e inexprimível, então permanecerá como tal e nenhuma experiência poderá jamais colmatar a «distância» entre ele e o homem:

Não procures o que é efémero...,

não procures o que é Eterno.

[...]

Não procures senão o silêncio fechado,

recolhido e morno,

e começarás sentindo uma frescura que desce de cima
e te há-de começar a encher...

como a água do alto no abismo que vai cobrindo

[...]

O silêncio, o silêncio fechado, recolhido e morno

decerá do alto... ah mas não te enganes

porque ele não é Deus! Não é Deus!

[...]

O banho

em que te banhas sem ouvir...

ah mas não te enganes que ele não é Deus,

a carne te complica,

a matéria te envolve,

tu não terás uma alma que te fuja, uma alma tua

e a Presença que ficará depois

essa sim ah mas não te enganes: não é Deus.

«Purificação da Unidade» — 20.8.1940 [Pe/P-I, pp. 74-76.]

Tudo isto conduz inevitavelmente a fechar de novo o cerco do «complexo de Caim». Deus *deve* ser, como o Uno de Plotino, de tudo *distante*; devido ao amor inicial há ainda o temor de um tal afastamento, embora desejado, e o risco de odiar-se a si mesmo por tê-lo provocado; reduzir Deus a *Nome* (talvez uma

referência à Cabala?) é, no entanto, afastá-lo; a única coisa certa é o reflexo de Deus na criação (ainda Plotino?). Há que citar o poema por inteiro:

Tanta coragem, meu Deus, em perguntar por dúvida,
não vão os meus actos, amanhã pensados,
ser resposta,
vertigem à beira de um poço mais estreito que largo,
de Te querer tão puro e longe
isento do meu mundo.

Este pavor, meu Deus, de Te purificar em excesso,
de me afastar demais
para que não me compreendas ao dizer-Te o Nome...
Eu tiro-Te tudo, tudo, se principio a odiar-me!

Este pavor, meu Deus,
de Te reduzir ao som, à música das quatro letras;
e anda no tremer do ar,
quando o Teu Nome circula
e o ar não treme para as coisas,
fica afastamento
que não a força da Entrada em nós.

Chega o silêncio
passa uma aragem,
as árvores enchem-se de intervalos de nuvens,
— e eu assistindo completo ao ar em movimento!...
Este pavor, meu Deus, de Te confundir com o vento!

De Ti,
só o teu reflexo é irreparável.

«Caverna» — 19.6.1941 [Pe/P-I, p. 76.]

O «Deus patético»

Estranha fidelidade!

Apreensivamente, um dia,
ultrapassarás Tu, meu Deus, a primeira vidraça
e dar-Te-ei a minha mão para desceres do espaço.

Estaremos logo os dois num poema sem lágrimas,
nenhum de nós chorará de nada em nenhum verso.

Quem sabe? — por memória do tempo anterior —
guardarei fechada a mão que Te ajudar.
Mas estaremos os dois nesse poema,
os dois num poema sem lágrimas.

«Pentecostes» — 22.2.1941 [Pe/P-I, p. 78.]

Se Caim tivesse cultivado a poesia fazendo dela uma metáfora do mundo, não teria podido declarar mais completamente os seus próprios sentimentos. Este Deus que se decide a descer na poesia/mundo com todo o temor de quem jamais conseguiu compreender a dialética «bem/mal» não pode deixar de despertar aquele amor que a rebelião havia ocultado mas não destruído. E conseguir reunir-se sem «lágrimas» indica que o adolescente se tornou adulto e o adulto renunciou a egoísmos cruelmente infantis (com a terminologia da análise transaccional poder-se-ia dizer que os dois chegaram finalmente a uma relação «Adulto-Adulto»). Mas trata-se de um verdadeiro conseguimento, ou somente de um momentâneo desejo de recuperar (*memória do tempo anterior*) aquele amor que não tinha podido exprimir-se?

Oh Deus! que um dia adormeceste nos meus braços,
(e do teu sono fiz tantos sinais de poemas):
algun de nós será o que ficar do outro,
algun de nós, bem preso à liberdade incrível
de não rair senão quando há silêncio,
virá trair o adeus que nos demonstra o mundo.

«Catecismo» — 7.4.1942 [CdT/P-I, p.107.]

«Um dia» quer indicar o tempo em que havia o amor — ainda confiante — da infância? Antes que interviesse a amargura e a rebelião da adolescência? Decerto é um «lugar mental privilegiado» de onde emergiu a poesia (então, reencontrarem-se unidos na poesia seria como que um círculo afectivo que, depois de ter sido rompido, se torna a fechar). E é ainda uma outra coisa:

Faltou guardar a escuridão sagrada.

E mesmo descontando o meu terror
e as mãos de minha mãe sobre o abismo,
quando falar de Deus, devo lembrar-me
que o procurei sem ter em mim mais nada.

«Anátema» — 25.2.1942 [VP, p. 19.]

Como quem diz: é ainda a primeira experiência (de notar a presença materna) do eterno, do ignoto, do indizível, daquilo que não pode ser circunscrito pela razão. Com o mesmo tipo de terror que acompanha a descoberta da criação poética e que será minuciosamente descrito, seja em verso:

[...]
as fissuras da vida abriram-se-me para sempre,
ainda que o sentido de muitas eu só entendesse mais tarde.
[...]
Passei a ser esta soma teimosa do que não existe:
exigência, anseio, dúvida, e gosto
de impor aos outros a visão profunda,
não a visão que eles fingem,
mas a visão que recusam [...]

«'La Cathédrale engloutie', de Debussy» — 31.12.1964
[AdM/P-II, pp. 171-172.]

seja no romance *Sinais de Fogo* :

Aquilo que escrevia resultava da minha vida, do que na minha vida fora inaceitável e intolerável. Tão intolerável e inaceitável, que, para continuar a viver e a saber que vivia, era necessário que palavras diversas da realidade (uma realidade que apenas era real como recordação, como nódoa negra e dolorida) recriassem uma experiência genérica, noutra plano do espírito, em que a experiência inenarrável se reduzisse ou ampliasse a uma visão das coisas ou das relações humanas, e as palavras produziam uma nova forma que, simultaneamente, era alheia a mim e aos outros, sem deixar de, para mim, ser a mesma presença informe e asfixiante de que essa forma emergira. [...] Era eu diferente dos outros? Estivera, desde sempre, destinado a sê-lo? [...] Eu não queria ser diferente dos outros em nada, e não me sentia diferente. [...] Todavia, se nem todos escrevem, porque escrevia eu?

[SdF, pp. 487-488.]

O amor que quer encontrar um modo de expressar-se ainda, a ternura por este pai temeroso das criaturas que criou e pelas quais foi ultrapassado depois que comeram o fruto proibido, o sentimento de protecção para com esta espécie de velho um pouco cansado, desatento e desmemoriado — tudo isto se entrelaça com a irritada consciência de que, apesar de tudo, a sua capacidade de ser injusto, ainda que sem dar-se conta disso, nunca se esgota. Daqui a mistura de desconfiança e amor, a manifestação de sarcasmo e a inversão de papéis, apresentando-se como figura paterna que consola e protege. Amor, por certo, mas também uma forma de vingança que consiste em diminuir o outro até torná-lo tão pequeno e indefeso que possa perdoá-lo e amá-lo. E, no fundo, uma tentação de pessimismo universal.

E Deus chora serenamente os filhos que lhe oferecem
e os que se julgam Seus filhos e O amam muito.
Longe, tão longe, no Seu seio, morrem.
A voz chamando Pai vai-se apagando na sombra.
Já mal Se lembra deles... Era moreno ou loiro?
Eu tinha feito o mundo ou não fizera o mundo?

E as lágrimas escorrem modelando os dedos,
fazendo estalactites com a argila que arrastam.
As estalactites aumentam. Deus, então, repara
e distrai-se um pouco ao vê-las aumentar.

«Estalactite» — 24.1.1943
[CdT/P-I, pp. 117-118.]

Temor o tens de ti, meu Deus, eu não.
Temor do amor que possas vir a ter
e de um gesto que faças sem saber
a quem atinges ou proteges. [...]
[...] Mesmo ver
que a quanto te amam temes [...]
Não temas: eu abrigo-te e protejo-te.

«Génesis/V» — 17.3.1943 [CdT/P-I, p. 120.]

Eu queria sorrir para este Deus
perseguido e acossado e farto de providência,
farto de ser justiça,
farto de ser juventude enganada e velhice perdida.

«A Derradeira Visita» — 24.1.1944
[CdT/P-I, pp. 98-99.]

De mim não falo mais: não quero nada.
De Deus não falo: não tem outro abrigo.
[...]
Mortais ou imortais, todos mentiram.

«Génesis/VI» — 14.5.1944
[CdT/P-I, pp. 120-121.]

O «Deus injusto»

Oh Meu Deus! Tu és assim
para mim!
Para os outros toda a água!
E mesmo mais água se a houvesse!
Para mim... areia molhada,
uns grãos de areia humedecida...

«Maré» — 4.5.1938 [PS-II /1, pp. 204-205.]

Para Caim «os outros» seria Adão, para Jorge de Sena são os crentes que não se põem em dúvida e que, eventualmente, procuram adaptar a ideia de Deus aos seus mesquinhos interesses. Esta forma de injustiça divina leva a um sarcasmo velado de tristeza quando se põe o acento na profunda diferença entre o seu próprio conceito de Deus e o dos outros:

Vou cantar o vosso Deus,
O meu
acabou de desgosto...
[...]
Era um Deus etéreo e esguio
cujas vestes incensavam o ar
de reflexos azulados...
Seu cabelo, pensativamente louro,

[...]
 Seu sorriso, tenuemente vivo,
 [...]
 Era um Deus lento e suave...
 quase preguiçoso...
 Mas era um santo!
 [...]
 Já morreu.
 Não é meu.
 Vou cantar o vosso...
 [...]
 Glória àquele Deus
 [...]
 Que enebria com o perfume da peste!
 Com o estertor da fome!
 [...]
 Glória àquele que detém
 o privilégio de construir ruínas!
 [...]
 Glória àquele que tem direito
 a beber o sangue das gerações!
 [...]
 Que devora os próprios sacerdotes!
 [...]
 Que nos farta de crueldade!
 [...]
 Àquele que nos deixa matar
 sem assassinar!
 [...]
 Glória ao senhor das baionetas!
 Glória ao vosso Deus!
 Glória à Guerra!

«Ode Batalhadora» — 9-10.7.1938 [PS-II /1, pp. 122-124.]

A reacção a um Deus que parece quase comprazer-se com a fé de quem exercia em seu nome um poder antidemocrático (são bem claras as alusões à situação portuguesa e à guerra civil espanhola) faz que se acentue quer a necessidade de não misturar a sua própria fé com a dos outros (com um misto, tão típico num poeta adolescente, de aristocrático orgulho e de descoberta ingenuidade), quer a exaltação da dúvida:

Meu Deus... Como posso eu falar-Te,
 agora que todos tratam de falar conTigo?
 Como posso eu deixar que a minha voz se misture,
 se confunda,
 se associe a outras para formar um coro?
 [...]
 quero duvidar, duvidar sempre.
 [...]
 Se eu me ajoelhasse um dia,
 na certeza de ajoelhar sozinho...
 talvez acreditasse...

[...]

Mas se alguma vez sentir essa certeza
ou me convencer de que entre os meus actos e os alheios
há, pelo menos, diferença de tempo, [...]
— não será tudo apenas
uma convicção exagerada pelo orgulho mental,
uma convicção apressada pelo cansaço,
ou uma convicção provocada por Ti
... para me quebrar... por desprezo?
ou para me embalar... por piedade?

«Unidade» — 5.5.1940 [Pe/P-I, pp. 73-74.]

O sarcasmo serve também para sublinhar a incomunicabilidade entre o criador e as suas criaturas (entre aquele que não comeu sequer uma folha da árvore do Bem e do Mal e aqueles outros que ao invés o fizeram):

— Meu Deus! tenho fome.
— Aqui tens água. Bebe.
[...]
— Meu Deus! Não sei de vós.
Não tenho sede nem fome. Nunca tive.
— Compreenderás então que nunca respondi.

«Primeiro Diálogo / Segundo Diálogo / Terceiro Diálogo /
/ Solilóquio Duplo» — 13.3.1942 [VP. p. 22.]

Caim tem fé (mas com muitas dúvidas)

Caía a tarde lenta e triste
sobre a terra que seria santa
quando tu com a Tua Morte abriste
um mundo novo de doçura tanta...

Cai hoje a tarde também lenta e também triste
nesta Tua terra que p'ra mim é santa
mas quanto ao Mundo que por lá abriste
fica de fora — Senhor — tanta gente, tanta...

«Mundo Novo (Quinta-Feira Santa)» — 14.4.1938
[PS-II /1, p. 47.]

Este é um raro momento de fé sem dúvidas, de amor sem medo de revelar-se. Assim deve ter amado o Caim criança, antes da adolescência atormentada e da revolta. Depois chegam os conflitos entre o sentimento e a razão:

A saudade não serve p'ra rezar,
a fé só vem depois dela passar
e mesmo assim depois... pode não vir...

«Os Outros» — 19.9.1938 [PS-III/1, p. 251.]

Chega a laceração de cada certeza, porque por um lado Deus se mostra *injusto* (favorece os «maus») e por outro parece ser ainda o pai que ajuda e protege:

Porque é meu Deus
que, para tu nos acudires,
é preciso acreditar que tu existes?

[...]

E tanta gente má, má,
consegue o teu favor
porque acredita!

[...]

Mesmo, sabes?,
eu acredito,
no fundo eu acredito:
tenho medo e acompanhas-me,
vacilo e tu amparas-me,
e mais... sim...
mas não é sempre...

«Fé» — 26-27.11.1938 [PS-III/1, p. 323.]

Necessidade de acreditar, repugnância de acreditar como os «outros». Crer como acto irracional, porque a lógica leva apenas ao desespero. Exaltação da dúvida. Crer como rendição sem condições que fere o orgulho e dá a conhecer o prazer de humilhar-se. Crer, renegar a fé e depois aceitá-la de novo. Toda uma gama de impulsos emocionais que nem sempre se alcança dominar:

Sinto que vou voltar-me para Ti,
para Ti — como te descrevem e não há que fugir,
não como te penso.

Mesmo o que eu sinto
é que, mais tarde ou mais cedo, cairei rendido.

[...]

sei que poderei servir a propaganda
— olhem-no!, como se converteu —
e sei que o meu orgulho se revoltará
e tirarei prazer de Ti nessa revolta;

[...]

Não irei para Ti..., Perdoa-me!... (Olha, já Te peço perdão!)
não caminharei para Ti por hábito ou por fé,
nem por tradição,
nem por interesse,

mas porque o Outro, cá dentro, abdicará, não tarda...
e para onde me voltarei eu, eu!... senão para Ti
até acreditar em Ti como te fazem?

«Declaração» — 16.9.1939 [Pe/P-I, pp. 71-73.]

Deus!... Venha a Tua esperança convencer-me
de que Te não comprei à fome impura
para a miséria de um constante beijo.

«Amor» — 17-18.2.1941 [PS-III/2, p. 275.]

Nem sei porque ainda falo em Deus.
[...]
Estendo as minhas mãos e pousas nos meus dedos.
[...]
Os meus dedos são meus, apenas meus,
qualquer que seja, neles, a contemplação.

«O Amor não Amado» — 19.6.1941
[CdT/I, pp. 108-109.]

E eu:
sem Poesia, sem Vida, sem Deus que fale claro.

Ah mas ainda acredito na imortalidade da alma
e na ressurreição dos corpos
e em Deus ao fim
Amen.

«Acabaram-se os Poemas» — 3.7.1941 [PS-III/2, p. 287.]

Meu Deus! És tão atento que Te ultrapassei
quis dizer do Teu abandono e não tive coragem.

«Elevação» — 22.10.1941 [Pe/P-I, p. 77.]

O momento mais alto desta contrastada procura da fé é dado por um poema muito belo que não teria por certo desfigurado se tivesse sido incluído em *Coroa da Terra*. Se Caim tivesse sido poeta, não poderia ter exprimido melhor o seu amor filial pelo Deus/pai (ainda que *distante e injusto*) e o seu amor quase paternal pelo Deus *patético*. Há ainda um curioso eco do Pessoa/Caeiro do «Poema VIII» de *O Guardador de Rebanhos*. Aqui é o poeta quem acolhe um Menino Jesus morto nos próprios braços metafóricos (quer dizer, no próprio poema). O menino de Deus, através do poema, torna-se o menino do poeta e a ponte de comunicação que deixa finalmente passar o amor entre os dois. A vida da criança/poema exaure a poesia mesma, pois aquela comunicação deve ser silenciosa (amor inefável). Por isso, um novo poema equivale à morte da criança divina/humana e à vida de uma outra cuja nascença coincide então com a morte (fim de um destino) da primeira; daqui o desejo de que a nova criança «aborte». Inútil será dizer que também nesta espécie de hino amoroso afloram quer a dúvida, quer a necessidade a distinguir entre a própria crença e a dos outros. De qualquer modo, nenhum comentário poderá dar a intrincada ligação fé/poesia quanto o texto na sua inteireza:

Senhor! onde estiver o teu destino
eu logo pressuroso vou cantar.
E, do meu canto, nasce outro menino
que aquele que foste, de tão ser divino,
não teve sequer tempo de acabar.

Senhor: e se o não foste e ele nasceu
apenas mais que homem só em nós

e para ser teu filho é que morreu,
que este menino continue meu
até depois de morto em minha voz.

Senhor! na minha pressa de cantar-te,
por o não seres de nada assim Te chamo.
Nem está o teu destino em toda a parte:
pois quem teima que está quer enganar-te
ou ama-te num espaço onde eu não amo.

Senhor! no meu menino que não fala
— todo o meu canto se gastou em tê-lo;
e na mudez que o seu olhar exala
— Também o seu olhar, por ti, se cala;
amo-Te aí! Não bastará dizê-lo?

Senhor! Eu disse — e o meu menino à morte!...
Mas, no meu menino morto, amo-Te ainda.
Mas, se ele já não é meu, e, vivo e forte,
um outro nasce, ao menos que esse aborte,
que esse não nasça onde um destino finda!

«Adonai» — 6-7.12.1942 [VP, p. 51.]

Esta poema havia tido um precedente temático num outro escrito poucos meses antes e quase igualmente belo. Aí a referência a Caeiro é mais circunstanciada e denunciada no próprio título; e talvez a própria obstaculizante presença de Pessoa tenha convencido Jorge de Sena a excluir os dois textos de *Coroa da Terra*. Se uma boa parte dos versos é dedicada a dar um visão própria da criança divina, logicamente contrastante com o modelo Caeiro, a progressão desde o inicial «não quero este menino» até ao final «ó meu menino querido» oferece uma perfeita explicação de por que se passa depois, em «Adonai», a «que este menino continue meu»:

Não quero este menino que desce do céu para os meus braços
e que ri da minha desconfiança de eu poder com ele;
eu sei que posso, mas não quero esse menino,
nem outros meninos, nem o mundo
como quando o mesmo menino, já grande
e sentado num trono, tem na sua mão.

Não quero nos meus braços coisa alguma.
Neste jeito recurvo de embalar o nada,
a minha vida encontra-se e descansa.

Inclino a cabeça e penso que viver
podia ter-me sido um menino nos braços
e crescendo e, escapando aos braços,
fugindo para o mundo acaso fosse um homem,
ou para o Universo acaso fosse um Deus.

E tu, menino do céu, tão tarde vens!
Mas teimas, sabes que um carinho
se escondeu cá dentro e não tem nome ou obra,
e teimas — e eis-te nos meus braços.

Ó meu menino querido, agora que pensei,
aperto-te com força e não te deixo crescer.

«Poema Apócrifo de Alberto Caeiro» — 17.7.1942 [AdS, p. 37.]

Caim revolta-se (sarcasmo)

A forma mais lógica de rebelião de um filho/poeta contra um Deus/pai é certamente aquela confiada às palavras. Daí que não seja de admirar o uso bastante frequente do sarcasmo já revelado em muitos dos textos anteriormente citados. No fundo trata-se de uma maneira típica de ferir o antagonista que se reputa demasiado poderoso com o fim de diminuí-lo para não sentir-se esmagado pela sua grandeza. Mas é também a possibilidade mais eficaz para transformar o Deus *distante e injusto* num Deus *patético*, assim que possa manifestar-se eventualmente de novo o amor mas com os papéis trocados: se Deus se revela fraco e carecido de protecção é mais fácil justificar (ou simplesmente esquecer) quer a distância quer a injustiça. Não há necessidade de ulteriores comentários; para completar a gama expressiva do sarcasmo de Jorge de Sena no que respeita a Deus bastarão as seguintes citações:

Quando virá ainda outro Messias?
Esqueceríamos!... Vinha criar
idades de oiro a viver alegrias!...

«Sarcasmo» — 20.4.1937 [PS-III/1, p. 36.]

Então?... Deus apagou-se... não é nada.

«Transepto» — 14.9.1939 [Pe/P-I, pp. 77-78.]

Porque eu sou dos que têm de morrer primeiro
e... sim bem sei... mas deixa-me repetir sozinho:
Por-que-eu-sou-dos-que-não-en-tram-den-tro-de-Ti-se-não-
-mor-tos...
dos que não cabem com a Terra no berço de alma que lhes
dás!...

«Parcela da Conta» — 23.3.1940 [PS-II/2, p. 233.]

E não sentem que eu e eu e Ele,
durante o mundo em que estivemos imóveis
dentro de um sibilar vertiginoso,
o quê?!

Socorro!!

«Vem Uma Pessoa e Diz...» — 25.2.1941 [PS-II/2, p. 276.]

Deus não tem de ser invisível para que o cego o não veja.

«Verificação» — 15.5.1941 [PS-II/2, p. 283.]

Meu Deus!
Sentemo-nos os dois sobre este poço.
Queres roer um osso?
Aqui me tens.

«Fome» — 26.4.1942 [VP, p. 34.]

Assassinais, ó anjos, o vosso amor;
a carnívoros dais quem só vos ama.
E para quê? Se sempre outro Senhor
vos criará mais outros — quando chama

vossa alegria de asas com o ardor
de Quem ordena coortes sobre a lama!
Do grande Amante que maior favor
que o da inserção da pena sobre a escama?

«Génesis/IV» — 10.3.1943. [CdT/P-I, pp. 119-120.]

Se te inclinares sobre o meu ombro, vê-lo-ás também.

«Sentemo-nos nas Coisas...» — 18.1.1943 [VP, p. 52.]

[...]
talvez que uma placenta não baste, que dois seios não cheguem,
para justificar um Deus e um par de joelhos curvados
e uma procissão de povos abandonando o abismo.

«Êxodo» — 20.5.1943 [CdT/P-I, p. 123.]

O COMPLEXO DE CAIM (2ª parte: depois de *Coroa da Terra*)

Depois de *Coroa da Terra* há uma impressionante diminuição dos textos exclusivamente referidos a *Deus* e o tema da «divindade» desloca-se decisivamente para os *deuses*, cuja presença (tendo, no entanto, em conta alguns poemas em que se encontram o primeiro e os outros) se torna dominante. Pode-se, pois falar cada vez menos em «complexo de Caim», porque a tendência oximorónica já antes presente se acentua (basta notar, por exemplo, quantas vezes se afirma no mesmo texto ou até no mesmo verso a crença num Deus em que se não crê, ou a descrença num Deus em que se crê), levando ao extremo a «dúvida». Num certo sentido é como se Caim, tornado adulto e mais consciente de ser um homem entre os homens, e não um interlocutor privilegiado de Deus, oscilasse entre o amor/revolta da adolescência e uma sua versão mais madura onde o amor equivale à fé que duvida e a revolta à negação da divindade ou, pelo menos, à indiferença quanto à sua eventual existência. Por outras palavras: até ao assassinio de Abel havia o diálogo directo com Deus, que depois começa a faltar, atingindo então a divindade o máximo do *distanciamento*. Num Deus que não se vê nem

sente só se pode crer por fé, cega e irracionalmente; quem aceita a dúvida como regra de vida tem, portanto, de fazer conviver a fé com a descrença, anterior necessidade de crer (ligada às emoções) e presente necessidade de independência fideísta (ligada à razão). A mesma situação vista enquanto relação pai/filho poderia significar que o filho, uma vez adulto e pai, se por um lado poderá ocasionalmente sentir certas exigências emotivas do passado, por outro lado será essencialmente absorvido pela própria paternidade e, logo, o amor/fé será episódico, temperando-se a revolta na negação ou na indiferença. Mas vejamos tudo isto nos textos.

O «Deus distante» (eventualmente um Deus /Nada)

[...]
meu desconcerto é o desconcerto fora,
e Deus um só pudor da Natureza.

«I» — 12.2.1954 [AE/P-I, p. 183.]

Esta conversa harmónica que inventa
as próprias frases com que Deus se cala,
como me alegra! [...]

«Prelúdios e Fugas de J. S. Bach, para Órgão/I —
19.2.1964 [AdM/P-II, pp. 173-174.]

[...] É
desejo ansioso de que um *Agnus Dei*
se interponha (ao contrário da morte) mediador e humano
entre um nada feito música
e outro possivelmente Deus.
E a esperança desesperada de que seja
uma grandeza nossa quanto fique,
de pé, no intervalo entre ambos.

«Missa Solene, Op. 123, de Beethoven»
— 2.11.1964 [AdM/p-II, pp. 187-188.]

[...] Natal não foi, não há, nem será nunca,
senão em desejar-se enfim com ele ou não
quanto de humano em nós seja o divino
que humanos nos constrói do nada em que persiste
sem de existir saber mais que pensarmos nós
ou nós queremos sem conhecimento
não de do mais além, ou mais aquém,
ou só de nós, mas só conhecimento
deste circunviver a que Natal se chama.

«Natal 77» — 24-25.12.1977 [AdS, pp. 216-217.]

O «Deus injusto»

Possivelmente, meu Deus, a vossa existência não passa de uma piedosa mentira com que vos embalam os homens

(e tanto vos embalaram, meu Deus, que respirais tranquilo nos braços destes milhares de gerações sofrendo a vossa vinda)

Acordai, Senhor; nasci, Senhor; olhai como se amam estes numerosos povos que se entre-destroem furiosamente sem saber por quê.

[...]

Mas basta, Senhor: não demoreis a conquista.

Deixai que vos esqueçam, que descansem, que se alegrem, [...]

«Cinco Natais de Guerra/1944» — 24.12.1944 [PF/P-I, pp. 131-132.]

De notar o entrelaçamento de não-existência e existência.

O «Deus patético»

E Deus não quer que nós, nenhum de nós, nenhum aceite nada. Ele espera, como um juiz na meta da corrida, torcendo as mãos de desespero e angústia, porque não pode fazer nada e vê que os corredores desistem, se acomodam, ou vão tombar exaustos no caminho. De nós se acresce ele mesmo que será o espírito que formos, o saber e a força. Não é nos braços dele que repousamos, mas ele se encontrará nos nossos braços quando chegarmos mais além do que ele. Não nos aguarda — a mim, a ti, a quem amaste, a quem te amou, a quem te deu o ser — não nos aguarda, não. Por cada morte a que nos entregamos el'se vê roubado, roído pelos ratos do demónio, o homem natural que aceita a morte, a natureza que de morte é feita.

Quando a hora chegar em que já tudo na terra foi humano — carne e sangue — não haverá quem sobre nas trombetas clamando o globo a um corpo só, informe, um só desejo, um só amor, um sexo. Fechados sobre a terra, ela nos sendo e sendo ela nós todos, a ressurreição é morte desse Deus que nos espera para espírito seu e carne do Universo.

Para emergir nascemos. O pavor nos traça,
este destino claramente visto:
podem os mundos acabar, que a Vida,
voando nos espaços, outros mundos,
há-de encontrar em que se continue.
E, quando o infinito não mais fosse,
e o encontro houvesse de um limite dele,
a Vida com seus punhos levá-lo-á na frente,
para que em Espaço caiba a Eternidade.

«A Morte, o Espaço, a Eternidade» — 1.4.1961
[Me/P-II, pp. 139-142.]

Esta é a parte final de um poema em cuja parte inicial há uma referência ao tema *deuses*. Trata-se de um texto que haveria que estudar em profundidade, pois é fundamental para uma melhor compreensão do equilíbrio «triangular» (triádico) *Deus/homem/deuses*. Mas aqui adiou-se voluntariamente o aprofundamento da componente *homem* que faria alargar excessivamente um discurso funcionalmente limitado. Pode-se assinalar, contudo, que o *Deus* de que se fala é sim aquele da tradição católica (como parece confirmar a explicitação da data de composição: *Sábado de Aleluia*), mas já tem uma conotação mais geral que poderia remeter para o conceito do *Uno* desvinculado de uma específica religião.

A fé «oximorónica»

Como de Vós, meu Deus, me fio em tudo,
mesmo no mal que consentis que eu faça,
por ser-Vos indiferente, ou não ser mal,
ou ser convosco um bem que eu não conheço,
importa pouco ou nada que em Vós creia,
que Vos invente ou não a fé que eu tenha,
que a própria fé não prove que existis,
ou que existir não seja a Vossa essência.

Não de existir sois feito, e também não
de ser pensado por quem só confia
em quem lhe fale, em quem o escute ou veja.

Humildemente sei que em Vós confio,
e mesmo isto o sei pouco ou quase esqueço,
pois que de Vós, meu Deus, me fio em tudo.

«Como de Vós» — 1958 [Fi/P-II, pp. 53-54.]

Talvez seja este momento em que maioritariamente se observa a difícil convivência entre uma fé ainda típica do «complexo de Caim» e uma intrincada não-fé derivada da sua superação.

A fé dos «outros»

Felizes estes homens que podiam escrever da Criação,
[...]
Nós nem mesmo em momentos únicos,
raríssimos, epifânicos
— e não só por não crermos no pecado —,
não podemos.

«A Criação, de Haydn» — 8.3.1973
[AdM/P-II, p. 182.]

O sarcasmo (às vezes também ele «oximorónico»)

Senhor dos infernos, dos céus, de parte nenhuma,
não precisais saber dos que precisam,
nem que precisam, mas precisais
saber mais que sabiam nossos pais.
Moisés tinha os dois, Moisés tinha os dois.
Sabeis muito bem o que houve depois.

«A Paz/III» — 10.4.1955 [Fi/P-II, pp. 42-43.]

Roubam-me Deus,
outros o Diabo
— quem cantarei?
[...]
sempre há quem roube
quem eu deseje
[...]

«Epígrafe para A Arte de Furtar» — 1952 [Fi/P-II, p. 19.]

[...]
eis-me silêncio arrebatado e não
nenhuma ausência ou extrema formosura
de um Deus que volta em pompa e escuridão.

Desnudo e em sangue, ai que não volta: existe
suspenso a vosso lado, e o duplo sexo
goteja embora no pudor perplexo
com que O não vedes na paisagem triste.

Eis-me que apenas me roubais quem sois:
se Deus deseja é desejar por dois.

«V» — 20.2.1954 [AE/P-I, p. 185.]

Que haja Deus ou não
e a humanidade venha a ser ou não
e os astros sejam conquistados (ou não)

apenas terá como resultado o que tem tido:
uma expansão gloriosa do cretino humano
até ao mais limite.

«O Beco Sem Saída, ou em Resumo.../V» —
15.10.1970 [Ex/P-III, p. 184.]

Há poetas místicos de Deus as fêmeas
e há místicos tão machos que se julgam
o macho da fêmea quando são tangidos
pela vara do Espírito. [...]
[...] quando Jeová
as saías levantar diante deles
e lhes pregar o susto que Moisés levou.

«Os Perigos da Inocência» — 28.11.1971
[Ex/P-III, p. 148.]

Canta, Juan, teus versos de homem fêmea
como eu soletro a prosa de mulher e macho:
nem Deus existirá, hermano mio,
se os dois o não criarmos para amor a quatro.

«Diálogo Místico» — 29.8.1972 [CoS/P-III, p. 209.]

O PSEUDO-PAGANISMO

Como já se disse, a partir de *Pedra Filosofal* começa a afirmar-se quantitativamente, nos poemas em que se fala de algum modo em *divindade*, o tema *deuses*. Ainda que as referências sejam quase sempre relativas à cultura greco-latina, intui-se que a característica de base de tais *deuses* não é a de pertencerem a uma determinada religião, e sim a de serem «hierarquicamente» inferiores a um *Deus* que é o *Uno* preexistente, mas que pode ser também a sua versão católica que determinou a morte deles. Catolicamente falando, serão, portanto, essencialmente «deuses pagãos», qualquer que fosse o povo ou o credo a que haviam pertencido; e é por esse motivo que se retoma aqui a definição de «pseudopaganismo» já utilizada ao introduzir a primeira antologia italiana da poesia seniana [Es, pp. 40-43]. Na prática trata-se daqueles deuses «especializados», ou seja, correlativos a aspectos precisos da natureza e da relação que com ela o homem estabelece, que em certos períodos da civilização tomaram o lugar da suprema divindade celeste, do Deus uraniano:

A morfologia desta substituição é um tanto variada, mas o sentido de cada substituição é em parte o mesmo: passagem da transcendência e da passividade dos Seres celestes a formas religiosas dinâmicas, eficientes, facilmente acessíveis. Pode dizer-se que assistimos a uma «queda progressiva no concreto» do sagrado; a vida do homem e o meio cósmico que de perto o rodeia impregnam-se cada vez mais de sacralidade.

[TSR, p. 58.]

Pode dizer-se que, em geral, quando Jorge de Sena fala de deuses como aspectos de um só se refere ao *Uno* e que quando por sua vez fala de deuses que morrem para dar vida a um só deus se refere ao *Deus* católico, ou melhor, ao conceito de *Uno* segundo os católicos. Deverão ser, no entanto, cuidadosamente estudadas quer a influência do pensamento de Plotino e de Hegel, quer o entrançar-se delas com elementos da cultura católica, da história das religiões e da etnologia (para *Deus* seria ainda útil aprofundar as eventuais referências à Cabala e à alquimia). Assinalam-se aqui três «testemunhos» de absoluta importância fornecidos pelo próprio poeta.

Testemunho A:

Conversei largamente com o França[...] Convidou-me para almoçar na 4ª feira, para ouvir os sonetos. O Zé falara-lhe neles, achando-os neoplatónicos. É possível — e porque não? — na medida em que sempre me encontrei muito em Plotino e C.^a

A citação, referente a 22.3.1954, é extraída de um diário que, neste momento, está, todavia, inédito [N. d. A: uma parte desse diário, incluindo o que aqui chamo «testemunho A», saiu depois na revista *Nova Renascença*, 32-33, (Outono de 1988-Inverno de 1989)]. França é José Augusto França, Zé é José Blanc de Portugal e os sonetos são os de *As Evidências* escritos até àquele momento, mais precisamente os primeiros 15 do manuscrito.

Testemunho B:

Religiosamente falando, posso dizer que sou um católico mas não cristão — o que significa que respeito na Igreja Católica todo o velho paganismo que ela conservou nos rituais, nos dogmas, etc., sob vários disfarces, tal como a Reforma protestante não soube fazer. Acredito, que os deuses existam abaixo do Uno. Mas neste Uno não acredito, porque sou ateu. Contudo, um ateu que, de uma maneira de certo modo hegeliana, pôs a vida e o seu destino nas mãos desse Deus cuja existência ou não-existência são a mesma coisa sem sentido. [...] Não subscrevo a divisão do mundo em bons e maus, entre Deus e o Diabo. Apesar da minha formação hegeliana, e também por causa dela, os contrários são para mim mais complexos do que a aceitação de maniqueísmos simplistas.

«Para Um Balanço do Século XX: Poesia Europeia e Outra»,
Setembro de 1976 [DTL, pp. 256-257.]

Notável o facto de que, cerca do fim da vida, Jorge de Sena sublinhe a influência — mesmo que parcial — de Hegel. Para além disto são fundamentais as seguintes explicações: 1) a existência de elementos pagãos sob o catolicismo (uma fenda da qual podem reemergir os deuses); 2) o facto de os deuses estarem hierarquicamente sob o *Uno*; 3) o uso indiferenciado dos termos *Uno* e *Deus*; 4)

a exaltação da fé «oximorónica», isto é, a co-preença de crer/não crer/confiar-se àquilo em que não se crê; 5) o sem-sentido da existência/não existência de Deus.

A última explicação parece fazer lembrar: a) Plotino, por aquele «sem sentido» que se torna lógico se aceitamos o conceito do *Uno* transcendente, incognoscível e inexprimível; b) Hegel, pela possibilidade da simultânea «existência/não existência», uma vez que o puro ser indeterminado (princípio de tudo), através da primeira tríade dialéctica da *lógica do ser* é, ao mesmo tempo, ser (tese) e «nada» (antítese) para dar lugar, na síntese, ao conceito de «devir»; isto poderia facilitar a compreensão daqueles versos, já citados, onde se afirma que Deus é «nada».

Testemunho C

À medida que os deuses vão morrendo, se vão tornando um só, a humanidade perde a supremacia humana sobre a natureza e multiplica-se, dissocia-se em inermes indivíduos, que a terra não protege. Há, pois, que partir à conquista da terra perdida — a *queda*, o pecado original está precisamente nesse momento em que os homens, dissociados da natureza, criam um deus que simboliza essa dissociação (a destruição — bomba atómica, etc.—, única forma de conquista do que se perdeu na própria organização material, física do corpo, corpos, natureza).

Trata-se de um apontamento [1954] posto entre os sonetos XVII e XVIII do manuscrito de *As Evidências* (respectivamente o XVIII e o IV da edição). De notar que o XVI (XVII na edição) é aquele em que aparece pela primeira vez o termo *tríades* e que o XVIII tinha o seguinte início, depois posto de lado e parcialmente reutilizado no XIX (com o mesmo número na edição):

Ó deuses do universo, ó morte humana,
com que na terra o espírito se extingue!
Nas mortes que haveis sido, e nesse espaço
que fica de morrerdes para sempre

numa unidade em [...]

Se nos versos apenas citados aquele «espírito» faz pensar em Hegel, do apontamento emerge um conceito que se verá bem exemplificado nos poemas: ao perderem os deuses, fazendo-os morrer graças à aceitação de um único Deus (o católico), os homens perdem aquela capacidade de estarem inseridos nos ciclos da natureza e, logo, de gozarem de uma espécie de imortalidade, quer dizer, aquela inerente ao eterno morrer e renascer da própria natureza. Por outras palavras: unidos à natureza, renasce-se nela e, portanto, no mundo (concretamente); dissociados dela, renascer-se-ia num além católico apenas credível pela fé e, de qualquer modo, inventado pelo homem para compensar o desespero de um nada após a vida.

As «Tríades»: algumas hipóteses

Em *As Evidências* encontram-se duas referências às «tríades», termo que não voltará jamais nos poemas seguintes. A primeira, no último verso de um soneto, como uma aparição inesperada (a menos que «espírito», no décimo primeiro verso, não se deva entender em sentido hegeliano):

Da podridão logo renascem tríades.

«XVII» — 25.3.1954 [AE/P-I, p. 191.]

A segunda, no início daquele que foi o último soneto escrito (mas o penúltimo na edição) e que tinha para o poeta quer uma importância de total relevo por nele terminar a inteira sequência, quer uma declarada intencionalidade temática. Isto mesmo é explicitado no diário, a 28.4.1954:

No regresso, bastante fora de mim, escrevi o soneto teológico, que era o que faltava. E fiquei num estado de depressão angustiosa, triste, como se, acabado que está tudo agora, se me sentisse abandonado, mais desamparado do que nunca em face do significado da existência.

Eis o soneto:

Erguem-se as tríades: são mais que deuses,
e menos que verdade de os haver.
De Deus a dupla face em face à vida
é só por elas que a evitamos ser,

quanto a não vemos senão dupla, triste
daquele humano gesto de que existe
a sempre imagem trina de O perder,
cindido o amor, no espelho reflectida.

E ao espelho se engrisalam os cabelos
e as rugas cavam-se das eras idas
sobre a vidraça como gotas de água.

Ouvem-se os ecos de outros ecos belos.
E Deus, reflexo silencioso, os deuses
guardam liberto de ser dupla mágoa.

«XX» — 28.4.1954 [AE/P-I, pp. 192-193.]

Não se arrisca aqui uma interpretação porque o poema, pela importância fundamental na economia do tema «teológico» e pelo seu carácter de *summa* das ideias senianas quanto ao triângulo (a tríade!) «Deus/deuses/homem», precisa de

uma análise muito aprofundada que alargaria excessivamente este trabalho. Põem-se, no entanto, algumas hipóteses que poderiam servir de ponto de partida para essa análise:

- 1) Notou-se já a presença de Plotino e Hegel na cultura seniana. A este propósito — e tendo em conta que o termo usado no *plural* — recorde-se que a tríade de Plotino (*Uno/intelecto/alma do mundo*), através da aplicação de outro filósofo neoplatónico, Proclo, forneceu o esquema sobre o qual Hegel construiu a sua dialéctica (tríade *detese/antítese/síntese*).
- 2) Tendo sempre em conta o uso do plural, poder-se-iam englobar em «tríades» também a Trindade dos cristãos e eventuais conceitos similares, como, por exemplo, a Trimurti do hinduísmo. Mas não se podem sequer excluir simbolismos da tradição extremo-oriental como a tríade *Tien-ti-jen*, quer dizer, «céu/terra/homem».
- 3) O conceito de «tríade», abstracção intelectual, é superior àquele de «deuses» e, no entanto, inferior ao facto de os haver, pois eles, como em breve se verá, representam a vida através das *hierofanias* e *cratofanias*, enquanto que ela é pura manifestação do pensamento e até, no caso da Trindade, um *mistério* em que se deve crer pela fé.
- 4) O *Deus* que tem uma *dupla face* deveria ser o católico. Portanto, haveria aqui uma dualidade (biunicidade) do tipo «ser/não ser» «divino/humano» e similares. Recorde-se que em versos anteriormente citados Moisés era mostrado com um duplo sexo (androginia típica do deus urânico de muitas culturas). Talvez possa ser também uma referência ao dualismo da tradição platónica evoluindo para tríade com Plotino.
- 5) A *dupla face* está *em face à vida* (vida no sentido de «homens/natureza/deuses»?). O homem a vê só dupla (paganiza-a para permanecer em harmonia com a natureza?). Ao espelho (talvez o pensamento?, a especulação teológica?, a passagem da hierofonia ao símbolo?) a imagem é «trina»: perde-se o Deus «paganizado» para passar àquele transcendente, incognoscível e inexprimível? Na imagem trina a *dupla face* é uma *dupla mágoa* porque, neoplatonicamente, a emoção do *Uno* para a *matéria* é uma degradação? Os deuses o guardam *liberto de ser dupla mágoa* porque, substituindo-se a ele para satisfazer o instinto «pagão» do homem, lhe permitem ser apenas uma pura tríade? São tudo interrogações nada banais que será preciso resolver.

Submissão hierárquica

Antes de passar a um exame pormenorizado do que se deve entender pelo termo *deuses* — e também para integrar o que o poeta escreve no primeiro verso

do soneto das *triades* —, apresentam-se três exemplos de como nunca está em dúvida a posição «hierarquicamente» superior de *Deus*:

Quando um cego promete,
não resta no intervalo do mundo a divina entrada,
a que em Deus aflige a esperança para outro deus
de menor súplica.

«Verificação» — 15.5.1941 [PS-II, p. 283.]

De notar a *diminutio potestatis* implícita naquela «menor súplica». E também o uso do «d» inicial, maiúsculo para um e minúsculo para o outro, que será constante em toda a obra poética, salvo raríssimas excepções.

[...] quando
vontade o imaginamos de outros deuses
que são rostos de um só [...]

«A Morte, o Espaço, a Eternidade» — 1.4.1961
[ME/P-II, pp. 139-142.]

[...] deuses traduzidos
e congregados para Sua glória?

«Mesquita de Córdoba» — 7.8.1963 [Me/P-II, pp. 79-80.]

Um verso-chave

Ao pé dos cardos sobre a areia fina
que o vento a pouco e pouco amontoara
contra o seu corpo (mal se distinguia
tal como as plantas entre a areia arfando)
um deus dormia. Há quanto tempo? Há quanto?
E um deus ou deusa? [...]
Mas dormiria? As pernas estendidas,
com um pé sobre outro pé e os calcanhares
um pouco soerguidos na lembrança de asas;
as nádegas suaves, as espáduas curvas
e na tão leve sombra das axilas
adivinhados pelos... Deus ou deusa?
Há quanto tempo ali dormia? Há quanto?
Ou não dormia? Ou não estaria ali?
[...] E um deus ou deusa?
Imagem, só lembrança, aspiração?
De perto ou longe não se distinguia.

«Metamorfose» — 1958 [Fi/P-II, pp. 39-40; com o
título de «Ante-Metamorfose» em Me/PII, p. 57.]

A figura divina aqui ilustrada é inicialmente declarada masculina. O esclarecimento é feito por um dever moral, uma vez que, aquando do trabalho na ontologia italiana, o poeta fez questão em precisá-lo. Ainda assim, é importante o facto de

que se passe de súbito à dúvida: *deus ou deusas*? E que a mesma dúvida seja depois repetida após uma descrição física estampada de um modo a não clarificar qual seja o sexo a que pertence. Importante porquê? Porque *deus/deusa* se investe assim de uma fundamental dualidade «pagã», a androginia, que para o Deus do soneto sobre as «tríades» seria uma diminuição e, logo, uma «dupla mágoa». Lembra Mircea Eliade:

A androginia divina não é senão uma fórmula arcaica da biunidade divina; o pensamento mítico e religioso, ainda antes de exprimir o conceito da biunidade divina em termos metafísicos (*esse — non esse*) ou teológicos (manifestado — não manifestado), começou por exprimi-lo em termos biológicos (bissexualidade).

[TSR, p. 436.]

Pode não ser causal o facto de que a posição do *deus* lembre aquela de «O Hermafrodito do Museu do Prado» [CoS/P-III, pp. 228-229] (para a crónica: trata-se de uma cópia em bronze do Hermafrodito do Museo delle Terme, de Roma; Jorge de Sena conhecia perfeitamente um e o outro).

Importante é também a difusa sensualidade do *deus*, que, se por um lado é muito «humana», por outro, devido à propositada indeterminação de vários factores (deus ou deusa, dorme, ou não dorme, olhos abertos ou fechados, verdes ou castanhos, está ou não está aí), é muito «distanciada». Dado que — não obstante as discretas alusões a elementos não-humanos, tais como um eventual sono eterno ou das possíveis asas nos calcanhares agora desaparecidas — o corpo é claramente humano, pode aceitar-se o todo como uma típica hierofania, exactamente como para uma pedra, uma árvore, uma estátua, etc.; esclarece ainda Eliade:

Um objecto torna-se sagrado na medida em que incorpora (isto é, revela) *algo diverso de si*. [...] a hierofania pressupõe uma *escolha*, um distanciamento nítido do objecto hierofânico em relação ao *restante* que o rodeia. [...] O distanciamento do objecto hierofânico processa-se, em qualquer caso, ao menos *perante ele mesmo*, porque o objecto só se torna uma hierofania no momento em que deixa de ser um simples objecto profano e adquire uma nova «dimensão»: a sacralidade.

[TSR, p. 17.]

Se se insiste na transformação em hierofania de um corpo humano — ou pelo menos que parece humano —, é porque neste poema, posto não por acaso no início de *Metamorfoses*, quando já havia sido publicado em *Fidelidade*, Jorge de Sena esclarece pela primeira vez de um modo inequívoco que quando fala de *deuses* se refere aos deuses pagãos, isto é, àquelas divindades «especializadas» a que já se aludiu. De novo a opinião de Eliade:

A «especialização» das divindades celestes e das divindades da tempestade e da chuva, bem como a acentuação dos seus poderes fecundado-

res, explica-se em grande medida pela estrutura passiva das divindades uranianas e pela sua tendência a dar lugar a outras hierofanias mais «concretas», mais nitidamente personificadas, mais directamente implicadas na vida quotidiana dos homens. É este um destino que deriva antes de mais da transcendência do céu e da progressiva «sede de concreto» do homem.

[TSR, p. 92.]

Não se trata de uma nostalgia do «bom selvagem», mas sim de uma visão *ética* da situação humana tal como é apresentada no «testemunho C». Noutros poemas se verá que os *deuses* são significativos enquanto ligam o homem à natureza e, logo, à *vida*. Aqui pôs-se sobretudo em relevo o modo como Jorge de Sena conseguiu sintetizar todo o conceito num único, importantíssimo verso: *Imagem, só lembrança, aspiração*. Com «imagem» temos hierofania não só daquele corpo, mas de todos os objectos profanos; em particular, será recorrente o *topos* da «estátua», qual poderoso veículo de similitudes entre *deuses* e *homens*. Com «lembrança» há o recordar de quando o homem tinha ainda, na presença dos deuses e antes da «queda», a supremacia sobre a natureza. Com «aspiração» intervém a própria tensão ética para a reconquista daquela liberdade originária, talvez apenas (ou em parte) sonhada, na qual o homem criava os seus deuses e estes eram parte do homem; aquela «aspiração» que move o poeta a respeitar o velho paganismo que permaneceu nos ritos e nos dogmas do catolicismo (testemunho B).

Imagem

A «imagem», em Jorge de Sena, é sobretudo a utilização do corpo humano para dar lugar à hierofania. Antes de mais, há a construção de um objecto, em particular uma estátua, que reproduz o próprio corpo na sua dimensão «profana». Em seguida, quando tal objecto é insuflado de sacralidade, a hierofania pode acontecer e, portanto, torna-se o corpo, o rosto, a manifestação concreta do *deus*:

[...] o vasto império
que os deuses todos tornou seus, não tinha
um rosto para os deuses. E os humanos,
para que os deuses fossem, emprestavam
o próprio rosto que perdiam.

«Cabecinha Romana de Milreu» — 12.1.1963
[Me/P-II, p. 71.]

A sacralidade da estátua existe tanto quanto o permite o uso ritual que dela foi feito e o convencimento religioso de quem a aceitou como imagem divina. Por isso, diante de uma estátua que reproduz uma gazela, o poeta, impossibilitado

de conhecer o seu eventual destino cultural, apenas pode pôr hipóteses que não terão resposta:

[...] Acaso foi
a qualquer deus oferta? Ou ela mesma
a deusa foi que oferenda recebia?

«Gazeta da Ibéria» — 8.4.1961 [Me/P-II, p. 63.]

A distância a que é obrigado o homem de hoje no que respeita a esta «idolatria» é por vezes denunciada com ironia:

[...] Porque um pensava em estátuas brancas
e na beleza delas e na liberdade
de adorá-las sem folha de parra, que
nem mesmo os próprios deuses são isentos hoje
de ter de usar. [...]

«À Memória de Kazantzakis, e a Quantos Fizeram o Filme
'Zorba the Greek'» — 1966 [PLI/P-III, pp. 86-88.]

Um aspecto muito importante da imagem humana sacralizada consiste na interacção entre o modelo — isto é, o corpo nos seus elementos transeuntes e, logo, inseridos no ciclo natural «vida/morte/renascimento» — e o «divino» que entrou dentro da reprodução dele. O corpo torna-se, além do mais, depositário de sacralidade ao prescindir das próprias convicções daqueles a quem pertence:

[...] a carne, a pele, os ossos, tudo
o que de deuses palpita e ressuscita em nós
e em que talvez, sereno mercador, nem mesmo acreditasses?

«Artemidoro» — 28.4.1959 [Me/P-II, pp. 75-76.]

Este liame de «simpatia» conduz frequentemente à descrição da similitude como uma verdadeira e autêntica identidade:

[...] como um deus que a face
encosta pensativo à mão e o cotovelo
ao joelho soerguido, e assim, medita. Em quê?
Como é difícil ser-se humano! El' sabe.

«Ouvindo Canções de Dowland» — 29.1.1960 [AdM/P-II, p. 173.]

[...]
os deuses como humanos, como deuses estes
[...]

«Atenas» — 9.10.1972 [CoS/P-III, pp. 216-219.]

O vínculo de semelhança torna-se particularmente forte em presença das duas figuras intermédias, quero dizer, dos «heróis» e dos «semideuses». Os heróis:

[...] à beira
da fina linha a dividir o espaço
entre o divino e o humano onde os heróis se geram
[...]

«Atenas» — 9.10.1972 [*CoS/P-III*, pp. 216-219.]

Não temos isto mais do que em só música,
mas os deuses também não, que aos heróis mortos
nunca sobrevivem.

«Marcha Fúnebre de Siegfried, do 'Crepúsculo dos
Deuses'» — 13.1.1974 [*AdM/P-II*, pp. 196-197.]

Os semideuses:

[...] enquanto o cão contempla os semi-deuses
que, como os deuses, morrem uns dos outros;
[...]

«Céfalo e Prócris» — 9.3.1961 [*Me/P-II*, pp. 91-92.]

[...]
os semi-deuses morrem como nós,
como nós sofrem mágoas de derrota,
e como nós desejam, amam, gozam
ou raivam da tristeza de não ter.

«Marcha Fúnebre de Siegfried, do 'Crepúsculo dos
Deuses'» — 13.1.1974 [*AdM/P-II*, pp. 196-197.]

Se nos recordarmos de que os deuses «especializados», através da hierofania e da cratofania, representam as manifestações da natureza e, portanto, a *vida*, quer nos aspectos quotidianos, quer nos cíclicos, poderemos compreender melhor porque é que no «testemunho C» a morte deles provoca a *queda*. A dissociação deles significa precisamente dissociação da natureza e da vida entendida enquanto interacção de tudo e todos. Daí aquela referência à destruição e à bomba atómica que ficará ainda mais nítida à luz da explicação de Eliade:

[...] entre a terra e as formas orgânicas por ela geradas há um liame mágico de simpatia. Em conjunto, formam um sistema. Os fios invisíveis que ligam a vegetação, o reino animal e os homens de uma certa região ao solo que os produziu, em que vivem e de que se alimentam, foram tecidos pela vida, que palpita tanto na Mãe como nas suas criaturas. A solidariedade entre, por um lado, o telúrico e, por outro lado, o vegetal, o animal e o humano deve-se à *vida*, que é a mesma por toda a parte. A sua unidade é de ordem biológica. E sempre que um qualquer dos modos

desta vida é contaminado ou esterilizado por um crime contra a vida, todos os seus outros modos são atingidos, em virtude da sua solidariedade orgânica.

[TSR, p. 263.]

Alguns exemplos do exposto. Compenetração entre os deuses e a natureza, ou mais propriamente «antes da queda»:

[...] as ondas adoram,
ou mansas ou duras com o amor ansioso
de atingir e penetrar o deus que sentem mesmo
sobre aquela fronteira da morte conquistada,
[...]

«Posse» — 16.11.1940 [Pe/P-I, pp. 59-60.]

[...] há nisto,
e na rudeza com que a terra é terra,
e o mar é mar, e a praia praia, o tom
exacto de uma música divina. Os deuses,
se os houve alguma vez, eram assim.

«À Memória de Kazantzakis, e a Quantos Fizeram o Filme
'Zorba the Greek'» — 1966 [PLI/P-III, pp. 86-88.]

Assimilação entre deuses e homens até se distinguirem com dificuldade os gestos recíprocos:

Gritam de horror e o sexo a humedecer-se os deuses e as vestais

«Imensos de Searas...» — 19.6.1950 [PF/P-I, pp. 146-147.]

Os deuses, ladrões,
promíscuos, bestiais,
traíçoeiros, sádicos,
belíssimos às vezes.
[...] Os deuses
eram confusos. Com nomes
que variavam, lugares
em que mudavam
de vida. [...]
[...] os deuses
comem galinhas cruas,
cabritos, cabras e bodes,
bebem sangue. Ladrões,
promíscuos, bestiais,
traíçoeiros, sádicos,
belíssimos. [...]

«Homenagem à Grécia» — 1961
[PLI/P-III, pp. 47-49.]

Separação entre os homens e a natureza, ou mais propriamente «depois da queda»:

Nem de morrer vivemos, nem dos deuses mortos,
nem dessa vida que ao morrer deixamos
adiada e suspendida.

«Tríptico do Nada/I» — 1953 [Fi/P-II, pp. 28-29.]

Lembrança

A «lembrança» entrelaça-se frequentemente com a «aspiração» e com a consciência da *queda*, enquanto hodierna reconstrução de quem vive num mundo posterior à morte dos deuses. Mas um acto de memória pode fazê-los renascer:

Os deuses nascem quando a vida estreita
laços de olhar, em torno da memória;
lembrar com medo é refazer a história
de quantos deuses uma estátua é feita.

«Zodíaco» — 29.5.1942 [CdT/P-I, p.116.]

Uma vez renascidos, basta uma sua aparição para que nos confrontemos inevitavelmente com a fractura cultural causada pela *queda*:

Na realidade, entre as diferenças que separam o homem das culturas arcaicas do homem moderno, uma das principais é precisamente a incapacidade deste último para viver a vida orgânica (e em primeiro lugar a vida erótica e a nutrição) como um sacramento. [...] Para o homem moderno são apenas actos fisiológicos, enquanto que para o homem das culturas arcaicas são sacramentos, cerimónias, que o põem em comunhão com a *força* que representa a própria Vida.

[TSR, p. 38.]

As palavras de Eliade parecem ecoar os versos senianos:

Ao sol ardente, ao mar azul, ao vento que
lhes faz vibrar a pele, os deuses dão-se
numa nudez total de agreste juventude
que impudica se exhibe e se deseja,
se acaso olhos humanos os espiam.

Promíscuos tombam num tropel de corpos,
de pernas, braços, bocas e cabelos,
ancas e mãos, de línguas e gemidos,
uivos de espasmo, seios e tremuras,
e sexo é tudo o que se entrega e tudo
o que num ritmo seguro arranca
sacões em que se ajusta mais ao fundo
e túrgido se escoia e recomeça.

Torcem-se os corpos, arfam e agitam-se,
soerguem-se e arqueiam-se e descaem,
e pouco a pouco vão ficando plácidos
e como que dormindo na difusa,
anónima e divina confusão final.

[...]

Promíscuo o amor dos deuses, se os espiam
olhares humanos, sequiosos, turvos,
e dissipado, violento, abrupto.

«Post-Metamorfoses/Variação Primeira» 2.5.1959

[Me/P-II, pp. 145-146.]

O forte contraste entre a «natureza» sensual dos deuses e o modo, já não natural, com que a observam e julgam os homens modernos ressaltará ainda mais se se tem na devida conta o adjectivo *agreste* do terceiro verso. Podemos então compreender porque é que a exibição divina é provocada pelo facto de haver olhos humanos a espiar. Na «orgia» — e em particular nos ritos agrários ligados aos conceitos de fecundidade e de regeneração — os homens da sociedade arcaica *imitavam* os «deuses fecundadores». Na época actual, depois que por séculos a Igreja Católica (e não só) combateu estas manifestações «pagãs», os deuses — renascidos por um momentâneo acto de memória — usam a identidade corpórea com os seus modelos para lembrar aos homens modernos a sacralidade do sexo e, logo, oferecem um exemplo de «orgia» imitando por sua vez os antepassados daqueles que os espiam. Mas quem os olha já só está habituado a orgias dissimuladas (como, por exemplo, o Carnaval) e encontra-se quotidianamente perseguido por imperativos morais de natureza sexofóbica; não pode perceber a mensagem de libertação ética que está recebendo, ajuizando, pelo contrário, segundo aqueles dogmas que o esmagam desde o nascimento.

A fractura cultural e ética é entendida por Jorge de Sena como particularmente dramática, porque só um regresso — ainda que simbólico — à natural liberdade anterior à *queda* poderia salvar-nos do impulso de autodestruição denunciado no «testemunho C». Por esse motivo recorrem com frequência nos seus versos os vários aspectos do problema. Ainda o sexo orgiástico:

Entreabertas deusas, deuses penetrantes,
Janos bifrontes, desmembrados, fulvos,
ventosas lívidas, coroa
de só cabelos crespos,
bocas mordentes,
sombras hiantes.

«Pan-Eros» — 1960 [PLI/P-III, pp. 40-41.]

A dificuldade do homem moderno de unir a alma (hábito à divindade metafísica) ao corpo inteligente, isto é, consciente da sua «naturalidade»:

Falem dos deuses os que fingem ter
uma alma em vez de um corpo inteligente.

Quem deles fala e desse corpo não,
os deuses tem por homens, não por deuses.
E teme os homens porque não são deuses.

«To be or not to be» — 1967 [PLI/P-III, p. 92.]

A luta entre o desejo dos deuses e o pensamento de que eles ou não existem,
ou são ilusões, ou enfim de que nos podem tornar «divinos» apenas por alguns
instantes:

Um eco distantíssimo das cinzas
em que arderiam deuses, se os houvesse.

«For Whom the Bell Tolls, com Incidências do 'Cogito'
Cartesiano/VII» — 1965 [PLI/P-III, p. 74.]

Deuses, quem mos dera
acessíveis fraternos
divinos o bastante
e corpóreos físicos cheirosos
à carne e o mais.
Não há. Só por miragem
por ilusão vontade
ou desespero ou sonho
nocturno e solitário
alguém agora os vê.

Antes não ser capaz
destas visões. Ou
ter perdido o dom
de imaginá-los
que supor

haver quem se degrade a ser divino
apenas por instantes.

«Deuses, Quem mos Dera...» — 1967
[FLI/P-III, pp. 95-96.]

A desolada constatação de que não podem existir deuses numa praia da
Califórnia onde três jovens mostram uma indiferença (ou até um ódio) pelo
próprio corpo, assim revelando a pavorosa separação da «natureza»:

Se aqui nasceram deuses, nada resta deles
senão a luz mortal de corpos como máquinas
de um sexo que se odeia no prazer que tenha
e mais é ódio ao ver-se desejado.

«I» — 27.9.1972 [SEP/P-III, pp. 241-242.]

São, como deuses, animais sem cio?
Ou são, como animais, humanos que se aceitam?

«II» — 4.10.1972 [SEP/P-III, pp. 242-243.]

Como de outrora deuses pelas praias
[...]
e o corpo tombe horizontal no abraço
em que de humanas línguas e entrelaços
se façam deuses de que os homens sejam.
Como de outrora deuses — mas não deuses
[...]

«VI» — 23.10.1972 [SEP/P-III, pp. 246-248.]

Os momentos de amargo pessimismo em face da insensibilidade com que somos capazes de destruir até as raras ocasiões em que o divino, como no caso do dançarino de Brunei, consegue ainda manifestar-se num homem:

Quando será que de ocidente a morte
virá matar-nos, antes que matemos
com deuses feitos homens os humanos deuses
que já tão pouco sobrevivem límpidos
como este corpo se dançando em si
(e as mãos paradas segurando os ares)?

«Dançarino de Brunei» — 19.1.1974 [Me/P-II, p. 135.]

Aspiração

Na «lembrança» está sempre implícita, mesmo quando intervém a amargura e o pessimismo, a «aspiração» a uma reconquista daquela liberdade e daquele paraíso perdido, marcadamente pagão, a que renunciámos distanciando-nos da natureza e provocando a morte dos deuses pela criação de um único *Deus* metafísico. Por isso muitos dos exemplos já citados sob a voz *lembrança* poderiam ser repetidos sob a voz *aspiração*. Ao juntar-se-lhe qualquer outro, notar-se-á como à esperança se contrapõe pontualmente a constatação de que a vontade de redenção ética permanece, na maior parte, sempre ambígua ou mesmo inteiramente negativa:

Dentro do frio os coros cantam docemente
em louvor de deuses por nascer
se os deuses nascem deste amor de um instante
como acontece aos homens
[...]
Os deuses nascem de nenhum nascer
humanos passam como a terra em nós
até ao fim dos séculos dos mares
dos átomos descritos coração que pede
mão que se fecha lágrimas que secam

Cantai cantai na hora mais que breve
a vossa dor de virgens só mentais
o parto ameno do ventre imaginado.

«Cinco Natais de Guerra/1948» — 24.12.1948
[PF/P-I, pp. 134-135.]

A ambiguidade das aspirações de tais fiéis é acentuada pelo facto de que, tratando-se do Natal, o «parto» deles não dá lugar apenas ao nascimento de Jesus mas também dos deuses (no plural). Como quem diz: eis uma demonstração prática do *velho paganismo*, a que o poeta se referirá no que chamámos de «testemunho B».

Pois nenhum mundo nos fará melhores,
nem nenhum Deus nos salvará do mal.
Nunca nenhum salvou. Apenas nos fartámos
de horror que não sabíamos. E queremos
novos mundos e deuses sem enganar,
em que, depois de já sabermos que
somos falsos e vis, cruéis e vácuos,
possamos dar-nos ao supremo engano
de calmas e fraternas brevidades.

«Glosa à Chegada de Godot» — 22.4.1959
[PS/P-I, p. 219.]

Não foi para morrer que nós sonhámos
ser imortais, ter alma, reviver,
ou que sonhámos deuses que por nós
fossem mais imortais que sonharíamos.

«A Morte, o Espaço, a Eternidade» — 1.4.1961
[Me/P-II, pp. 139-142.]

O laço entre lembrança e aspiração aperta-se sempre sobre o ponto doloroso — e também polémico — da causa que, pelo menos no ocidente católico a que pertencia Jorge de Sena, tinha provocado a morte dos deuses e a consequente queda:

Tão como nós de Europa o outro extremo
se Roma e cristandade a nós nos não vestira
de uma ausência castrando os deuses atrevidos

«Atenas» — 9.10.1972 [CoS/P-III, pp. 216-219.]

E, no entanto, vemos que a *aspiração*, se é contraditória e eventualmente negativa na generalidade dos homens, no simples indivíduo Jorge de Sena leva-o por vezes, ainda que à distância de muitos anos, a certezas positivas. Em 1954 não põe em dúvida a «morte» dos deuses (mesmo que assimilando-a a um

acontecimento cíclico da natureza, isto é, ao alternar-se da noite e do dia com o repetido morrer e nascer do sol), mas afirma-lhes o renascimento em cada manifestação das crianças, ou seja, daquele estágio da vida humana em que se encontram ainda traços do antigo estado «natural»:

[...]

Ó deuses, formas de existir, presença,
tão sempre jovens e dourados mortos
de morte que é sol-posto ou madrugada,

Ó deuses do universo! — a tarde cai,
e, em vagas vozes de crianças rindo,
cindido tudo, ó deuses, regressai

«XIX» — 16.4.1954 [AE/P-I, p. 192.]

Em 1972, embora atacando violentamente o *medo* e a *vileza humana* que levaram a *inventar um deus assassinado*, ou seja, que levaram ao *Deus* único do cristianismo, não questiona que os deuses sejam *sempre vivos* e que a deles haja sido uma *falsa morte* (ainda uma analogia com quanto afirmará depois no «testemunho B»):

...os deuses sempre vivos
de cuja falsa morte o mundo paga em crimes,
como em vileza humana, o medo que escolheu
quando ao claror da aurora rósea e livre
de viver como os deuses e com eles
preferiu a lei e a ordem projectadas
na sombra em sombras da caverna obscura
e desejou o mal em preço de ser-se homem—
tudo o que em milhares de anos é tribal
congrega-se feliz num doce rebolar-se
da traição de que fomos contra a vida.
Tão vil que levou séculos a inventar
um deus assassinado para desculpá-la,
e fez dele o comércio das famílias
que cortam no peru as raivas de existirem,
beijando-se visquentas, comovidas,
tal como têm babado os pés dos deuses,
ah não eles mesmos mas imagens vãs
que não resplendam da grandeza humana.

«Natal de 1972» — 23.12.1972 [VP, pp. 178-179.]

De notar como as «imagens» dos deuses perderam a sacralidade, uma vez que a adoração se tornou falsa e afectada. Já não há hierofania, na medida em que entre aquele que forneceu o modelo e a divindade que deveria entrar no objecto de culto se rompeu a ligação de similitude. Graças à união homem/natureza/deuses, a «imagem» expressava a grandeza divina e, por reflexo, a humana. Uma vez que o homem se dissociou da natureza, a grandeza deixa de existir («testemunho C») e não pode ser reencontrada naquelas imagens que remetem eventualmente

para conceitos metafísicos e não mais para a precedente interacção humano/divino de tipo biológico.

Mas num dos últimos poemas escritos antes da sua morte Jorge de Sena consegue transformar a *aspiração* numa humaníssima *esperança*. Nesse poema os deuses, através da relação com a água e em particular com aquele oceano que sintetiza em si mesmo a imensidade, o ignoto, a aventura, a descoberta, o progresso do conhecimento, são mostrados na sua função mais *natural* e *vital*: a fecundidade. O secar de tudo para concentrar a humidade num novo ser humano tem pontos de contacto com a analogia água/esperma já evidenciada pelos estudiosos da história das religiões:

Ainda hoje, entre os primitivos, a água se confunde — nem sempre na experiência, mas regularmente no mito — com o sémen viril.

[TSR, p. 195.]

O que emociona nestes versos de um homem já ferido pela morte é o subjacente amor da humanidade, um amor que com muita frequência se teve de exprimir com dureza e violência para cumprir o dever de «testemunha» a que o poeta se havia obrigado desde os seus primeiros livros. Um amor que reencontra no *povo* a capacidade de acreditar nos deuses, uma possibilidade, pois, de reencontrar o caminho em direcção àquela natureza abandonada com a *queda*, apesar das práticas fideístas em honra do Deus único. Um amor que abre uma fenda de radiosa esperança por entre as amarguras de uma existência inteira e que se propõe como a melhor conclusão deste reconhecimento temático:

[...] Diz Artemidoro
[...] que no Sacro Cabo
não havia templos ou altares, nem ninguém podia
sacrificar aos deuses, ou lá pôr os pés
de noite—porque à noite os deuses se juntavam lá.
Pois é verdade, pasmem, ali em Sagres deuses,
os deuses pagãos da Antiguidade juntavam-se às noites.
Não nos perguntemos que fariam, sabendo nós como eram.
Mas contemplemos a ideia: [...]
[...] é doce e luminoso
pensar como esperança aberta sobre o mar Oceano ignoto
quanto talvez ainda os mesmos deuses ali pousem,
por ali andem sobrevivivos, ainda que nocturnos como dantes,
a defender-nos de nós mesmos e dos outros. Eles sabem
como este povo, mesmo se esqueceu para bater no peito
ao som de litanias ou promessas, foi sempre e neles só
que acreditou. [...]
[...] Os deuses secam tudo,
para que a húmida vida se concentre em homens
que tão precisos são.

«Valham-nos os Deuses do Promontório Sacro»
— 1.121977 [AdS, pp. 214-215.]

Tradução do italiano de
JORGE FAZENDA LOURENÇO
revista por
CARLO VITTORIO CATTANEO

APÊNDICES

Nos dois apêndices que se seguem registam-se todos os poemas onde existe uma qualquer referência ao tema *Deus e deuses*. No *Apêndice A* o índice é por ano de composição; no *Apêndice B*, por livro, estando os livros mesmos ordenados pelo ano de primeira publicação e os títulos dos poemas segundo o número da página do volume respectivo. Tenha-se em conta que os números de página são referidos às edições aqui utilizadas e já assinaladas na advertência inicial.

As siglas entre parênteses indicam:

- (D) = Deus, Senhor, Messias, Jesus, etc.
- (a) = anjos
- (d) = deuses
- (sd) = semideuses

O sinal [*] junto a uma destas siglas significa que a referência é tida de escasso interesse (por exemplo, a exclamação «meu Deus» num contexto em que se trata de temas inteiramente diferentes) ou que há dúvidas quanto à oportunidade da inclusão do poema na lista.

Não se tiveram em conta aqueles poemas onde apenas é nomeado o diabo.

APÊNDICE A

1936

- (D) «Quando Deus ...» — 1936 (não anterior a 5.7) [*PS-II/1*, p. 35.]

1937

- (D) «Sarcasmo» — 20.4.1937 [*PS-III/1*, p. 36.]

1938

- (D*) «Imagens Queridas» — 28.3.1938 [PS-III/1, p. 39.]
- (D) «Novo Mundo» — 14.4.1938 [PS-III/1, p. 47.]
- (D) «Lenda Ingénua» — 18.4.1938 [PS-III/1, p. 49.]
- (D) «Desafio» — 27.4.1938 [PS-III/1, p. 54.]
- (D) «Súplica» — 12.6.1938 [PS-III/1, pp. 90-92.]
- (D*) «Dança Eterna» — 2.7.1938 [PS-III/1, pp. 107-111.]
- (D) «Invocação» — 4.7.1938 [PS-III/1, pp. 113-114.]
- (D) «Súplica em Forma de Ironia» — 5.7.1938 [PS-III/1, p. 116.]
- (D) «Ode Batalhadora» — 9-10.7.1938 [PS-III/1, pp. 122-124.]
- (D*) «Definição» — 26-30.7.1938 [PS-III/1, pp. 126-127.]
- (D*) «Calmaria» — 6.8.1938 [PS-III/1, pp. 143-144.]
- (D) «A Ilusão Nova» — 13.8.1938 [PS-III/1, p. 159.]
- (a) «Discussão» — 19-25.8.1938/31.7.1939 [PS-III/1, pp. 166-168.]
- (D) «Refúgio» — 27-28.8.1938/16.8.1939 [PS-III/1, p. 178.]
- (D) «Maré» — 4-5.9.1938 [PS-III/1, pp. 204-205.]
- (D*) «Eliminar» — 10.9.1938/19.10.1939 [PS-III/1, pp. 218-219.]
- (D*) «Tédio» — 16.9.1938 [PS-III/1, p. 239.]
- (D*) «Nascer do Dia» — 17.9.1938/9.5.1940 [PS-III/1, p. 242.]
- (D*) «Brancura» — 19.9.1938 [PS-III/1, p. 248.]
- (D) «Os Outros» — 19.9.1938 [PS-III/1, p. 251.]
- (D) «O Outro» — 26.10.1938 [PS-III/1, pp. 293-294.]
- (D*) «Aquém» — 4.11.1938 [PS-III/1, p. 303.]
- (a) «Vozes» — 6-7.11.1938 [PS-III/1, p. 305.]
- (D*) «Culpa» — 8-9.11.1938 [PS-III/1, p. 307.]
- (D) «Fé» — 26-27.11.1938 [PS-III/1, p. 323.]
- (D) «Natal» — 24.12.1938 [PS-III/2, p. 37.]

1939

- (D) «Fundo» — 16.1.1939 [PS-III/2, p. 64.]
- (D) «Divinário» — 6.4.1939 [PS-III/2, p. 108.]
- (D) «'Uma Coisa Eu não Perdoo'» — 14.4.1939 [PS-III/2, p. 116.]
- (D*) «Conjuntivo» — 18.6.1939 [PS-III/2, p. 139.]
- (D) «Galeria» — 1.7.1939 [PS-III/2, p. 149.]
- (a*) «A Descida do Ano» — 3.9.1939 [PS-III/2, pp. 168-169.]
- (D) «Transepto» — 14.9.1939 [Pe/P-I, pp. 77-78.]
- (D) «Declaração» — 16.9.1939 [Pe/P-I, pp. 71-73.]
- (a) «Primitivos» — 1.10.1939 [PS-III/2, p. 177.]

1940

- (D) «Parcela da Conta» — 23.3.1940 [PS-III/2, p. 236.]
- (D*) «Viagem do Horizonte Restrito» — 28.3.1940 [PS-III/2, p. 236.]
- (D) «Unidade» — 5.5.1940 [Pe/P-I, pp. 73-74.]
- (D) «Advertência» — 30.7.1940 [Pe/P-I, p. 71.]
- (D) «Purificação da Unidade» — 20.8.1940 [Pe/P-I, pp. 74-76.]
- (d) «Posse» — 16.11.1940 [Pe/P-I, pp. 59-60.]

1941

- (D) «Amor» — 17-18.2.1941 [PS-II/2, p. 275.]
- (D) «Pentecostes» — 22.2.1941 [Pe/P-I, p. 78.]
- (D) «'Vem Uma Pessoa e Diz...'» — 25.2.1941 [PS-II/2, p. 276.]
- (D*) «Elegia» — 8.3.1941 [Pe/P-I, pp. 41-42.]
- (D/d) «Verificação» — 15.5.1941 [PS-II/2, p. 283.]
- (D*) «Orla» — 22.5.1941 [PS-II/2, p. 286.]
- (a/D) «Lâmina» — 6.6.1941 [Pe/P-I, pp. 49-50.]
- (D) «Caverna» — 19.6.1941 [Pe/P-I, p. 76.]
- (D) «'Acabaram-se os Poemas'» — 3.7.1941 [PS-II/2, p. 287.]
- (a/D) «Passeio» — 7.7.1941 [Pe/P-I, p. 43.]
- (D*) «Náutica» — 6.8.1941 [Pe/P-I, p. 69.]
- (D) «Seara» — 8.9.1941 [Pe/P-I, p. 64.]
- (d*) «Eternidade» — 22.9.1941 [Pe/P-I, p. 79.]
- (a/D) «Elevação» — 22.10.1941 [Pe/P-I, p. 77.]
- (a) «Valor» — 15-16.11.1941 [Pe/P-I, pp. 45-46.]
- (D) «Pecado Mortal» — 19.11.1941 [PS-II/2, p. 291.]

1942

- (a*) «Sem Data» — 27.1.1942 [Pe/P-I, p. 52.]
- (a) «Liberdade» — 25.2.1942 [VP, pp. 17-18]
- (D) «Anátema» — 25.2.1942 [VP, p. 19.]
- (D) «Primeiro Diálogo / Segundo Diálogo / Terceiro Diálogo / Solilóquio Duplo» — 13.3.1942 [VP, p. 22.]
- (D/a) «Catecismo» — 7.4.1942 [CdT/P-I, p. 107.]
- (D) «Fome» — 26.4.1942 [VP, p. 34.]
- (a*) «Conquista/I» — 20.5.1942 [CdT/P-I, p. 88.]
- (d/D) «Zodíaco» — 29.5.1942 [CdT/P-I, p. 116.]
- (D*) «Fosforescência» — 18.6.1942 [VP, p. 42.]
- (D) «O Amor não Amado» — 19.6.1942 [CdT/P-I, pp. 108-109.]
- (D) «Ode às Ideias Irresponsáveis» — 1.7.1942 [VP, pp. 45-47.]
- (D) «Poema Apócrifo de Alberto Caeiro» — 17.7.1942 [AdS, p. 37.]
- (D*) «De Onde não Há Nada» — 31.10.1942 [CdT/P-I, pp. 115-116.]
- (D) «Adonai» — 6-7.12.1942 [VP, p. 51.]

1943

- (D) «'Sentemo-nos nas Coisas...'» — 18.1.1943 [VP, p. 52.]
- (D) «Estalactite» — 24.1.1943 [CdT/P-I, pp. 117-118.]
- (D*) «Gênesis/II» — 18.2.1943 [CdT/P-I, pp. 118-119.]
- (D/a) «Gênesis/III» — 26.2.1943 [CdT/P-I, p. 119.]
- (a/D) «Gênesis/IV» — 10.3.1943 [CdT/P-I, pp. 119-120.]
- (D) «Gênesis/V» — 17.3.1943 [CdT/P-I, p. 120.]
- (D) «Êxodo» — 20.5.1943 [CdT/P-I, p. 123.]
- (D*) «Sonetos/I» — 14.12.1943 [AdS, p. 42.]
- (D) «Natal-43» — 27.12.1943 [CdT/P-I, p. 124.]

1944

- (D) «A Derradeira Visita/II» — 24.1.1944 [CdT/P-I, p. 99.]

- (D) «Génesis/VI» — 14.5.1944 [*CdT/P-I*, pp. 120-121.]
 (a*) «'Assim como o Sol'» — 5.12.1944 [*AdS*, p. 51.]
 (D) «Cinco Natais de Guerra/1944» — 24.12.1944 [*PF/P-I*, pp. 131-132.]

1945

- (d/D) «Arrecadação (II)» — 14.1.1945 [*PS/P-I*, pp. 198-199.]

1947

- (D/d) «Ode ao Destino» — 17.10.1947 [*PF/P-I*, pp. 174-175.]

1948

- (d) «Ode à beira-nada» — 20.7.1948 [*AdS*, pp. 59-61.]
 (d) «Cinco Natais de Guerra/1948» — 24.12.1948 [*PF/P-I*, pp. 134-135.]

1950

- (d) «'Imensos de Searas...'» — 19.6.1950 [*PF/P-I*, pp. 146-147.]

1951

- (a*) «O Rei de Tule» — 11.9.1951 [*Fi/P-II*, pp. 21-22.]

1952

- (D) «Epígrafe para a Arte de Furtar» — 3.6.1952 [*Fi/P-II*, p. 19.]

1953

- (d) «Tríptico do Nada/I» — 10.1.1953 [*Fi/P-II*, pp. 28-29.]

1954

- (D) «I» — 12.2.1954 [*AE/P-I*, p. 183.]
 (D) «V» — 20.2.1954 [*AE/P-I*, p. 185.]
 (d) «XV» — 9.3.1954 [*AE/P-I*, p. 190.]
 (D) «XVII» — 25.3.1954 [*AE/P-I*, p. 191.]
 (d) «XIX» — 16.4.1954 [*AE/P-I*, p. 192.]
 (D/d) «XX» — 28.4.1954 [*AE/P-I*, pp. 192-193.]

1955

- (D*) «A Paz/II» — 10.4.1955 [*Fi/P-II*, p. 42.]
 (D) «A Paz/III» — 10.4.1955 [*Fi/P-II*, pp. 42-43.]

1956

- (D*) «'Mensagem de Finados'» — 30.12.1956 [*VP*, pp. 62-63.]

1958

- (d) «Metamorfose» — 6.2.1958 [*Fi/P-II*, pp. 39-40.]
- (d) «Ante-Metamorfose» — 6.2.1958 [*Me/P-II*, p. 57 é o mesmo que «Metamorfose» — [*Fi/P-II*, pp. 39-40.]]
- (D) «Como de Vós» — 11.10.1958 [*Fi/P-II*, pp. 53-54]

1959

- (D/d) «Glosa à Chegada de Godot» — 22.4.1959 [*PS/P-I*, p. 219.]
- (d) «Artemidoro» — 28.4.1959 [*Me/P-II*, pp. 75-76.]
- (d) «Post-Metamorfose/Varição-Primeira» — 2.5.1959 [*Me/P-II*, pp. 145-146.]
- (d*) «'A Cadeira Amarela,' de Van Gogh» — 21.5.1959 [*ME/P-II*, pp. 119-120.]
- (d*) «A Máscara do Poeta» — 6.6.1959 [*Me/P-II*, pp. 131-132.]
- (D*) «Carta a Meus Filhos sobre os Fuzilamentos de Goya» — 25.6.1959 [*Me/P-II*, pp. 127-128.]

1960

- (D*) «Heptarquia do Mundo Ocidental/III» [*PLI/P-III*, pp. 42-43.]
- (d) «Ouvindo Canções de Dowland» — 29.1.1960 [*AdM/P-II*, p. 173.]
- (d) «Pan-Eros» — 20.7.1960 [*PLI/P-III*, pp. 40-41]
- (D*) «Pietà de Avignon» — 22.12.1960 [*Me/P-II*, pp. 87-88.]

1961

- (d/sd) «Céfalo e Prócris» — 9.3.1961 [*Me/P-II*, pp. 91-92.]
- (D) «Súplica Final» — Assis, 23.6.1961 [*PLI/P-III*, pp. 51-52.]
- (d/a/D) «A Morte, o Espaço, a Eternidade» — 1.4.1961 [*Me/P-II*, pp. 139-142.]
- (d) «Gazela da Ibéria» — 8.4.1961 [*Me/P-II*, p. 63.]
- (d) «Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómena/I-Pandemos» — 6.5.1961 [*Me/P-II*, p. 151.]
- (d) «Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómena/II-Anósia» — 6.5.1961 [*Me/P-II*, pp. 151-152.]
- (d) «Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómena/III-Urânia» — 14.5.1961 [*Me/P-II*, p. 152.]
- (d) «Homenagem à Grécia» — 11.6.1961 [*PLI/P-III*, pp. 47-49.]
- (D) «'Estes Cânticos Ouço Repetidamente...» — 11.6.1961 [*VP*, p. 67.]
- (d) «Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómena/IV-Amátia» — 20.6.1961 [*Me/P-II*, pp. 152-153.]

1962

- (d) «Glosa de Menandro» — 1962 [*PLI/P-III*, p. 58.]
- (D*) «Pequeno Tratado de Dermatologia» — 30.1.1962 [*PLI/P-III*, p. 57.]
- (D*) «Expulsão da Poesia» — 26.5.1962 [*VP*, pp. 69-71.]

1963

- (d/D) «Mesquita de Córdoba» — 7-8.1.1963 [*Me/P-II*, pp. 79-80.]
- (d) «Deméter» — 8.1.1963 [*Me/P-II*, p. 67.]
- (d) «Cabecinha Romana de Milreu» — 12.1.1963 [*Me/P-II*, p. 71.]

1964

- (D) «Tentações do Apocalipse» — 21.5.1964 [*PLI/P-III*, p. 69.]
- (D) «Prelúdios e Fugas de J.S. Bach, para Órgão» — 19.2.1964
[*AdM/P-II*, pp. 173-174.]
- (D*) «Ray Charles» — 15.3.1964 [*Se*, p. 90.]
- (d) «Water Music, de Händel» — 16.3.1964 [*AdM/P-II*, pp. 178-179.]
- (D) «Missa Solene, Op. 123, de Beethoven» — 2.11.1964 [*AdM/P-II*,
pp.187-188.]

1965

- (d) «Em Creta, com o Minotauro/I» — 5.7.1965 [*PLI/P-III*, p. 76.]
- (d/D) «Ouvindo Trovejar» — 15.8.1965 [*VP*, pp. 83-84.]
- (d) «For Whom the Bell Tolls/VII» — 23.8.1965 (I, II, III, IV) 24.8.1965
[*PLI/P-III*, p. 74.]

1966

- (d) «À Memória de Kazantzakis, e a Quantos Fizeram o Filme 'Zorba the Greek'» — 1.1966 [*PLI/P-III*, pp. 86-88.]

1967

- (d) «To be or not to be» — 18.6.1967 [*PLI/P-III*, pp. 91-92.]
- (a) «Acerca dos Anjos na Poesia» — 5.8.1967 [*PLI/P-III*, pp. 94-95.]
- (d) «'Deuses, Quem mos Dera...'» — 21.11.1967 [*PLI/P-III*, pp. 95-96.]

1968

- (a) «Os Vivos e os Mortos ou Homenagem a Rilke» — 26.1.1968
[*PLI/P-III*, pp. 98-99.]
- (d*) «Chartres ou as Pazes com a Europa» — 10.11.1968
[*PLI/P-III*, pp. 104-105.]

1969

- (d) «Ganimesdes» — 1969 [*PLI/P-III*, pp. 111-112.]
- (D/d) «Sobre uma Antologia Lírica do Natal» — 12.1969 [*AdS*, pp. 110-111.]

1970

- (D*) «Poema Concreto com Uma Estrofe de Echevarria» — 18.1.1970 [*Se*, p. 18.]
- (D*) «'Num apurar Constante...'» — 31.3.1970 [*VP*, p. 109.]
- (d/D) «Indignação Extemporânea Ouvindo o Improviso, Opus 142, N.º 2, de Schubert» — prov. 1-5.5.1970 [*VP*, pp. 111-112.]
- (d*) «Sobre um Passo do Capítulo XLVIII do 'Satíricon' de Petrónio» Maio 1970
[*Ex/P-III*, p. 151.]
- (d*) «'Aos Cinquenta Anos...'» — 15.6.1970 [*AdS*, pp. 116-117.]
- (D) «O Beco sem Saída, ou em Resumo...» — 15.10.1970
[*Ex/P-III*, pp. 183-185.]
- (D/a*) «Homenagem a Spinoza» — 22.11.1970 [*Ex/P-III*, p. 156.]

1971

- (a*) «O Anjo-Músico de Viena» — 17.1.1971 [Ex/P-III, pp. 158-159.]
- (a*) «Piazza Navona e Bernini» — 27.7.1971 [Ex/P-III, p. 161.]
- (D*) «Os Ossos do Imperador e de Outros mais» — Agosto 1971
[Ex/P-III, pp. 176-178.]
- (d/D*) «Aldeia dos Macacos» — 29.10.1971 [Ex/P-III, pp. 144-145.]
- (d) «Teoria da História» — 1.11.1971 [VP, p. 142.]
- (d/D) «Aviso à Navegação do Próximo Centenário de *Os Lusíadas*, em Bilhete a Camões» — 25.11.1971 [VP, p. 146.]
- (D*) «'O Gato e a Gata...'» — 28.11.1971 [VP, p. 147.]
- (D/a) «Os Perigos da Inocência» — 28.11.1971 [Ex/P-III, pp. 147-148.]
- (d) «Restos Mortais» — 18.12.1971 [Ex/p-II, pp. 143-144.]

1972

- (d) «Ouvindo o 'Sócrates' de Satie» — 8.1.1972 [AdM/P-II, pp. 208-209.]
- (D*) «Romance em Círculo Vicioso» — 26.5.1972 [VP, p. 158.]
- (D*) «Na Igreja dos Jesuítas em Luanda» — 24.8.1972
[CoS/P-III, pp. 205-206.]
- (D) «Diálogo Místico» — 29.8.1972 [CoS/P-III, pp. 209.]
- (d) «I» — 27.9.1972 [SEP/P-III, pp. 241-242.]
- (d) «II» — 4.10.1972 [SEP/P-III, pp. 242-243.]
- (d) «Atenas» — 9.10.1972 [CoS/P-III, pp. 216-219.]
- (d) «VI» — 23.10.1972 [SEP/P-III, pp. 246-248.]
- (D*) «O Dáimon» — 7.11.1972 [CoS/P-III, pp. 219-220.]
- (D/d) «Antuérpia» — 9.12.1972 [CoS/P-III, p. 224.]
- (D*) «Anderlecht» — 9.12.1972 [CoS/P-III, p. 224.]
- (d/D) «Natal de 1972» — 23.12.1972 [VP, pp. 178-179.]

1973

- (d/D) «O Hermafrodito do Museu do Prado» — 18.1.1973
[CoS/P-III, pp. 228-229.]
- (d) «Final da 'Valquíria'» — 4.7.1973 [AdM/P-II, p. 196.]
- (D) «A Criação, de Haydn» — 8.3.1973 [AdM/P-II, p. 182.]
- (d) «'Como a Gilgamesh...'» — 8.8.1973 [AdS., p. 146.]
- (D*) «San Juan de la Cruz em Segovia» — 12.8.1973 [AdS., p. 148.]
- (D/d) «'Espada não...'» — 14.11.1973 [VP, p. 189.]

1974

- (a*) «Será Possível Ouvir» — 11-12.1.1974 [VP, p. 227.]
- (sd/d) «Marcha Fúnebre de Siegfried, do 'Crepúsculo dos Deuses'» — 13.1.1974
[AdM/P-II, pp. 196-197.]
- (d) «Dançarino de Brunei» — 19.1.1974 [Me/P-II, p. 135.]
- (D) «O Segundo Advento» — 3.2.1974 [VP, p. 197.]
- (D) «Calvários» — 9.10.1974 [Se, p. 59.]
- (a*) «De Quimper a Bénodet» — 9.10.1974 [Se, p. 61.]
- (D) «Auray, com St. Goustan na Outra Margem» — 9.10.1974 [Se, p. 75.]
- (d*) «Apoteose» — 1.12.1974 [Se, p. 75.]
- (d) «Aracne» — 1.12.1974 [Se, p. 76.]

- (D*) «Sotades, Poeta Grego» — 1.12.1974 [Se, p. 78.]
- (d*) «Styxt» 2.12.1974 [Se, p. 79.]
- (d) «Alcmena» — 2.12.1974 [Se, p. 80.]
- (d) «Anquises» — 2.12.1974 [Se, p. 83.]

1977

- (d) «Valham-nos os Deuses do Promontório Sacro» 1.1.1977
[AdS, pp. 214-215.]
- (d) «For Jonathan Griffin» — 27.3.1977 [VP, pp. 209-210.]
- (D/d) «Natal 77» — 24-25.12.1977 [AdS, pp. 216-217.]

1978

- (D*) «Homenagem a Baltazar Gracián» — 23.2.1978 [VP, pp. 211-212.]

APÊNDICE B

Perseguição [1942]

- (D*) «Elegia».
- (A/d) «Passeio».
- (a) «Valor».
- (a/D) «Lâmina».
- (a*) «Sem Data».
- (d) «Posse».
- (D) «Seara».
- (D*) «Náutica».
- (D*) «Advertência».
- (D) «Declaração».
- (D) «Unidade».
- (D) «Purificação da Unidade».
- (D) «Caverna».
- (a/D) «Elevação».
- (D) «Transepto».
- (D) «Pentecostes».
- (d*) «Eternidade».

Coroa da Terra [1946]

- (a*) «Conquista/I».
- (D) «A Derradeira Visita/II».
- (D/a) «Catecismo».
- (D) «O Amor não Amado».
- (D*) «De onde não há nada...».
- (d/D) «Zodíaco».
- (D) «Estalactite».
- (D*) «Gênesis/II».
- (D/a) «Gênesis/III».
- (a/D) «Gênesis/IV».

- (D) «Génesis/V».
- (D) «Génesis/VI».
- (D) «Êxodo».
- (D) «Natal-43».

Pedra Filosofal [1950]

- (D) «Cinco Natais de Guerra/1944».
- (d) «Cinco Natais de Guerra/1948».
- (d) «'Imensos de Searas...'».
- (D/d) «Ode ao Destino».

As Evidências [1955]

- (D) «I».
- (D) «V».
- (d) «XV».
- (D) «XVII».
- (d) «XIX».
- (D/d) «XX».

Fidelidade [1958]

- (D) «Epígrafe para A Arte de Furtar».
- (a*) «O Rei de Tule».
- (d) «Tríptico do Nada/I».
- (d) «Metamorfose».
- (D*) «A Paz/II».
- (D) «A Paz/III».
- (D) «Como de Vós».

Post-Scriptum [1961]

- (d/D) «Arrecadação (II)».
- (D/d) «Glosa à Chegada de Godot».

Metamorfoses [1963]

- (d) «Ante-Metamorfose». [= «Metamorfose» in *Fidelidade*].
- (d) «Gazela da Ibéria».
- (d) «Deméter».
- (d) «Cabecinha Romana de Milreu».
- (d) «Artemidoro».
- (d/D) «Mesquita de Córdoba».
- (D*) «Pietà de Avignon».
- (d/sd) «Céfalo e Prócris».
- (d*) «'A Cadeira Amarela', de Van Gogh».
- (D*) «Carta a Meus Filhos sobre os Fuzilamentos de Goya».
- (d*) «A Máscara do Poeta».
- (d) «Dançarino de Brunei».
- (d/a/D) «A Morte, o Espaço, a Eternidade».
- (d) «Post-Metamorfose/Variação Primeira».

- (d) «Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómena/I - Pandemos».
- (d) «Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómena/II - Anósia».
- (d) «Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómena/III - Urânia».
- (d) «Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómena/IV - Amátia».

Arte de Música [1968]

- (d) «Ouvindo Canções de Dowland».
- (D) «Prelúdios e Fugas de J.S. Bach».
- (d) «'Water Music', de Händel».
- (D) «'A Criação', de Haydn».
- (D) «'Missa Solene, Op. 123' de Beethoven».
- (d) «Final da 'Valquíria'».
- (sd/d) «Marcha Fúnebre de Siegfried, do 'Crepúsculo dos Deuses'».
- (d) «Ouvindo o 'Sócrates' de Satie».

Peregrinatio ad Loca Infecta [1969]

- (d) «Pan-Eros».
- (D*) «Heptarquia do Mundo Ocidental».
- (d) «Homenagem à Grécia».
- (D) «Súplica Final».
- (D*) «Pequeno Tratado de Dermatologia».
- (d) «Glosa de Menandro».
- (D) «Tentações do Apocalipse».
- (d) «For Whom the Bell Tolls/VII».
- (d) «Em Creta, com o Minotauro/I».
- (d) «A Memória de Kazantzakis, e a Quantos Fizeram o Filme 'Zorba the Greek'».
- (d) «To be or not to be».
- (a) «Acerca dos Anjos na Poesia».
- (d) «'Deuses, Quem mos Dera...'».
- (a) «Os Vivos e os Mortos ou Homenagem a Rilke».
- (d*) «Chartres ou as Pazes com a Europa».
- (d) «Ganimedes».

Exorcismos [1972]

- (d) «Restos Mortais».
- (d/D*) «Aldeia dos Macacos».
- (D/a) «Os Perigos da Inocência».
- (d*) «Sobre um Passo do Capítulo XLVIII do 'Satíricon' de Petrónio».
- (D/a*) «Homenagem a Spinoza».
- (a*) «O Anjo-Músico de Viena».
- (a*) «Piazza Navona e Bernini».
- (D*) «Os Ossos do Imperador e de Outros mais».
- (D) «O Beco sem saída, ou em Resumo».

Conheço o Sal... e Outros Poemas [1974]

- (D*) «Na Igreja dos Jesuítas em Luanda».
- (D) «Diálogo Místico».
- (d) «Atenas».

- (D*) «O Dáimon».
- (D/d) «Antuérpia».
- (D*) «Anderlecht».
- (d/D) «O Hermafrodito do Museu do Prado».

Sobre Esta Praia [1977]

- (d) «I».
- (d) «II».
- (d) «VI».

40 Anos de Servidão [1979]

- (D) «Poema Apócrifo de Alberto Caeiro».
- (D*) «Sonetos/I».
- (a*) «'Assim como o Sol'».
- (d) «Ode à beira-nada».
- (D/d) «Sobre Uma Antologia Lírica do Natal».
- (d*) «'Aos Cinquenta Anos...'».
- (d) «'Como a Gilgamesh...'».
- (D*) «San Juan de la Cruz em Segovia».
- (d) «Valham-nos os Deuses do Promontório Sacro».
- (D/d) «Natal 77».

Sequências [1980]

- (D*) «Poema Concreto com uma Estrofe de Echevarria».
- (D) «Calvários».
- (a*) «De Quimper a Bénodet».
- (D) «Auray, com St. Goustán na Outra Margem».
- (d*) «Apoteose».
- (d) «Aracne».
- (D*) «Sotades, Poeta Grego».
- (d*) «Styx».
- (d) «Alcmena».
- (d) «Anquises».
- (D*) «Ray Charles».

Visão Perpétua [1982]

- (a) «Liberdade».
- (D) «Anátema».
- (D) «Primeiro Diálogo/Segundo Diálogo/Terceiro Diálogo/Solilóquio Duplo».
- (D) «Fome».
- (D*) «Fosforescência».
- (D) «Ode às Ideias Irresponsáveis».
- (D) «Adonai».
- (D) «'Sentemo-nos nas Coisas...'».
- (D*) «'Mensagem de Finados'».
- (D) «'Estes Cânticos Ouço repetidamente...'».
- (D*) «Expulsão da Poesia».
- (d/D) «Ouvindo Trovejar».
- (D*) «'Num Apurar Constante...'».

- (d/D) «Indignação Extemporânea Ouvindo o 'Improviso, Opus 142', N.º, de Schubert».
- (d) «Teoria da História».
- (d/D) «Aviso à Navegação do Próximo Centenário de *Os Lusitadas*, em Bilhete a Camões».
- (D*) «'O Gato e a Gata...」».
- (D*) «Romance em Círculo Vicioso».
- (d/D) «Natal de 1972».
- (D/d) «'Espada não...」».
- (D) «O Segundo Advento».
- (d*) «For Jonathan Griffin».
- (D*) «Homenagem a Baltazar Gracián».
- (a*) «Será Possível Ouvir».

Post-Scriptum-II/v. 1 [1985]

- (D) «Quando Deus...».
- (D) «Sarcasmo».
- (D*) «Imagens Queridas».
- (D) «Mundo Novo».
- (D) «Lenda Ingénua».
- (D) «Desafio».
- (D) «Súplica».
- (D*) «Dança Eterna».
- (D) «Invocação».
- (D) «Súplica em Forma de Ironia».
- (D) «Ode Batalhadora».
- (D*) «Definição».
- (D*) «Calmaria».
- (D) «A Ilusão Nova».
- (a) «Discussão».
- (D) «Refúgio».
- (D) «Maré».
- (D*) «Eliminar».
- (D*) «Tédio».
- (D*) «Nascer do Dia».
- (D*) «Brancura».
- (D) «Os Outros».
- (D) «O Outro».
- (D*) «Aquém».
- (a) «Vozes».
- (D*) «Culpa».
- (D) «Fé».

Post-Scriptum-II/v. 2 [1985]

- (D) «Natal».
- (D) «Fundo».
- (D) «Divinário».
- (D) «'Uma Coisa Eu não Perdo」».
- (D*) «Conjuntivo».
- (D) «Galeria».
- (a*) «A Descida do Anjo».

- (a) «Primitivos».
- (D) «Parcela da Conta».
- (D*) «Viagem do Horizonte Restrito».
- (D) «Amor».
- (D) «'Vem Uma Pessoa e Diz...'».
- (D/d) «Verificação».
- (D*) «Orla».
- (D) «'Acabaram-se os Poemas'».
- (D) «Pecado mortal».

II

SENA, NEMÉSIO E A POESIA DOS LUGARES

Fátima Freitas Morna
Universidade de Lisboa

Aproximar dois autores, sobretudo se contemporâneos entre si e contemporâneos nossos, pode fazer incorrer um de dois riscos: o da pura arbitrariedade da comparação e o do mero óbvio. No caso de Jorge de Sena e Vitorino Nemésio, o facto de se tratar de dois nomes grandes da literatura e da cultura portuguesas do nosso século é um elo evidente, como o será também o amplo teclado literário em que ambos exerceram os seus dons e o seu trabalho, desde a poesia até todas as modulações da ficção narrativa, passando pelo teatro, e ainda do ensaio aos produtos da mais aturada investigação. Mas não será menos evidente que as suas obras divergem de modo notável em muitíssimos aspectos, quer em incidências temáticas preferenciais, quer em recursos estilísticos e arsenal retórico, quer mesmo, indo mais ao cerne da questão, no que respeita à fundamentação básica, ideológica e filosófica das respectivas concepções da vida.

O pormenor fortuito de a morte os ter reunido em 1978 permite, contudo, um primeiro suporte, meramente circunstancial, para os recordar juntos a uma década de distância, como nos encontramos, desse ano. É, no entanto, um apoio supérfluo se considerarmos que, como escritores, eles são faces substancialmente representativas da literatura portuguesa novecentista e que, na sua profunda identidade individual, sendo diferentes de tudo e de todos, cada um à sua maneira, tiveram em comum a capacidade de fazer ressoar em si, exemplarmente, o seu tempo, percorrendo — um mais longamente do que o outro, é certo — grande parte do século nas suas mutações estéticas, reinventando a voz ao ritmo do tempo para melhor o transformar em si e assim se dar um lugar no mundo.

Já Joaquim Manuel Magalhães correu o risco de tal aproximação, muito explicitamente, num excelente artigo publicado em 1978⁽¹⁾, invocando razões como, entre outras, a passagem tangencial de ambos pela *Presença*, revista que seria, pela lógica da cronologia, o lugar de encontro da geração de Nemésio mas não da de Sena, o qual nessa fugaz passagem deixou o traço de uma relativa precocidade, sobretudo pelo tom que assumiu⁽²⁾. Aqui reside, para já, um aspecto

assinalável: homens de gerações diferentes, a ambos coube, contudo, viver determinados momentos de viragem estética perante os quais reagiram de forma semelhante, apropriando-se do essencial dessa mudança sem ostentar os sintomas exteriores dela, o que levou muitas vezes à afirmação, algo ilusória ou pelo menos superficial, de que nenhum deles demonstrou tendências gregárias no plano literário, não pertencendo, declaradamente, a escolas ou movimentos.

Como verdadeiros especialistas dos estudos literários que também foram, estes dois autores não deixaram, aliás, de assinalar eles próprios certas articulações periodológicas relativas às suas obras, articulações essas às quais a distância e a perspectiva histórica concederão, decerto, cada vez maior nitidez.

Ao afirmar, por exemplo, a propósito de *Coroa da Terra*, «Esse livro, que seria senão um livro neo-realista?»⁽³⁾, ou ao dizer que «Em 1950, *Pedra Filosofal* fundia as duas linhagens principais — surrealismo e neo-realismo sem 'ismos' — e desenvolvia outras»⁽⁴⁾, bem como ao confirmar a opinião de José Augusto França segundo a qual a *Perseguição* era «um livro surrealista para lá do surrealismo»⁽⁵⁾, Jorge de Sena demonstra a consciência clara da impossibilidade de dissociar por completo um autor do seu tempo histórico e estético, desmistificando sobre o seu próprio exemplo a velha concepção da originalidade absoluta, do alheamento de relações que o correr do tempo acaba sempre por esclarecer.

Nemésio, por seu turno, é menos explícito no que respeita às relações periodológicas da sua poesia, tendo aproveitado a oportunidade simétrica do texto citado de Sena (o prefácio ao primeiro volume da obra poética completa — que só não teve ocasião de reeditar em vida, para que a simetria fosse completa) para expor uma poética em abstracto, mais do que para falar concretamente da sua obra, que apenas articula internamente, e em termos valorativos. Outra coisa não seria de esperar de quem confessou: «É tão fácil e tão difícil falar de poesia! Fácil porque a poesia se faz e refaz constantemente e, assim, deixa a quem lhe mereceu um dia alguma familiariedade o poder de estar com ela. [...] Mas é difícil falar de poesia — ou sem dotes para ela e só criticamente, à força de razão, ou abusando dos pressupostos com que trabalham os poetas e uns aos outros se entendem.»⁽⁶⁾ O mesmo Nemésio, ao começar a reunir a sua obra, coloca, aliás, a questão fundamental: «Da minha própria poesia, eu que sei? Aprendo com ela a apreender-me.»⁽⁷⁾ Ao que Sena parece responder: «Diário íntimo ou fastos espiritualmente autobiográficos — a poesia é menos e é mais do que isso.»⁽⁸⁾

Ora, tocamos aqui um ponto ambigualmente comum a estes dois poetas: modos de ser do homem no tempo é o que a poesia de ambos tenta exprimir, mais explicitamente no caso de Sena, apoiado na materialidade da sua visão do mundo⁽⁹⁾, mais veladamente, por vezes, em Nemésio, embrenhado na procura de uma transcendentalidade que não o deixa, no entanto (ou talvez por isso mesmo), ter ilusões quanto à obra humana: «A glória literária é uma ilusão. Pensar que se dura mais do que o comum dos mortais, só porque se deixou palmo e meio de livros da própria lavra na estante, é uma puerilidade, senão uma presunção.»⁽¹⁰⁾

Poder-se-á contrapor que essa, justamente essa, é a imortalidade relativa, a única em que Sena crê, ou a sua poesia por ele — e recordar-se-ão os versos de «Camões Dirige-se aos Seus Contemporâneos»:

Podereis roubar-me tudo:
as ideias, as palavras, as imagens,

[...]

Não importa nada: que o castigo
será terrível. Não só quando
vossos netos não souberem já quem sois
terão de me saber melhor ainda
do que fingis que não sabeis,
como tudo, tudo o que laboriosamente pilhais,
reverterá para o meu nome. [...] ⁽¹¹⁾

Mas esta é uma senda que levaria longe, e os fios com que se tecem verso e reverso de Tempo e Eternidade nestes dois poetas, cruzando-se talvez mais do que parece à primeira vista, são, contudo, demasiado intrincados para a pequena tela que pretendo esboçar aqui, cujo circunlóquio introdutório já vai longo.

O que me interessa, nesta comunicação, é indagar até que ponto, na poesia de Sena e na de Nemésio, se processa qualquer coisa de semelhante ao que o primeiro notou a propósito de Cesário Verde: «Quanto à essencialidade, creio que a concentração expressiva da linguagem de Cesário se processa através desta, na escolha da caracterização mais significativa, do elemento mais caracterizante, do mais elementar e directo aspecto da visão intencional.»⁽¹²⁾

Acrescentaria, mesmo, que a referida «escolha» tem a ver com a observação de Nemésio a propósito do mesmo Cesário e da sua poesia: «O que nela importa, sobretudo, é quase a descoberta, em português, da dignidade lírica do mundo concreto e utilitário como fundo simbólico e comparsa da nossa vida interior.»⁽¹³⁾

Assim, procuraria nestes dois poetas um dos caminhos da «concentração expressiva» que ambos trabalharam, em textos que «do mundo concreto» retiraram o «fundo simbólico e comparsa da nossa vida interior», processo tornado necessário, num momento dado e próximo em ambos, para a obtenção de determinado grau de comunicabilidade da poesia.

É óbvio que, consideradas globalmente, a poesia de Sena foi, no seu início, menos permeável à inserção de um aspecto particular do tal «mundo concreto» do que a de Nemésio (que também não lhe foi, no começo, demasiado sensível): refiro-me à utilização de um referente de carácter geográfico que, criando uma aparente localização exterior, digamos assim, para o discurso poético, facilita o trânsito daquilo a que Nemésio chama «a nossa vida interior» para o próprio acto de comunicação implícito no poema. Interessa-me este aspecto porque semelhante tipo de referentes abre canais óptimos para uma cumplicidade entre quem lê e quem escreve, já que eles criam, pelo menos como hipótese à partida, um terreno comum: a abstracção reduz-se, o verbo palpabiliza-se pela interposição dessa ilusória matéria concreta com nome explicitado. E nada mais concreto e material, para qualquer imaginário, do que a própria Terra, o planeta que se desdobra em mapa, lugares que são lugar de gente, de homens que vivem ou viveram, passado, história.

Ora, na primeira zona da poesia seniana, aquela que se agrupa, *grosso modo*, em *Poesia-I*, é praticamente inexistente tal tipo de textos. Como possível excepção, recorde-se, por exemplo, o poema que abre *Pedra Filosofal* (1950), datado, na sua primeira publicação, na revista *Seara Nova*(14), de «Lisboa, 3/5/47»:

Na minha terra, não há terra há ruas;
mesmo as colinas são de prédios altos
com renda muito mais alta.

Na minha terra, não há árvores nem flores.
As flores, tão escassas, dos jardins mudam ao mês,
e a Câmara tem máquinas especialíssimas para desenraizar as
[árvores.

o cântico das aves — não há cânticos,
mas só canários de 3.º andar e papagaios de 5.º.
E a música do vento é frio nos pardieiros.

Na minha terra, porém, não há pardieiros,
que são todos na Pérsia ou na China,
ou em países inefáveis.

A minha terra não é inefável.
A vida na minha terra é que é inefável.
Inefável é o que não pode ser dito.

O topónimo não está presente, embora esteja implícito no possessivo, restringido do seu sentido mais amplo (Portugal) através do «elemento mais caracterizante, do mais elementar e directo aspecto da visão intencional» até chegar a materializar uma Lisboa (que a datação recorda) e que, por sua vez, se amplifica de forma emblemática para tipificar uma situação humana, histórica e social. Os topónimos surgem, sim, mas para o contrário, o lugar distante, abstractizado, quase fantasia: a «Pérsia» e a «China» têm nome mas não têm realidade concreta; essa é, nos termos do último verso, «inefável».

Claro que se poderia completar esta visão em dois sentidos: por um lado, este poema insere-se na linha geral de rarefação da natureza na paisagem urbana (e desta na sua componente humana), comum, em larga medida, a toda a poesia do autor — e basta lembrar um dos textos revelados em *Visão Perpétua*, que conclui:

Que caçarei da natureza mais
que humanidade em ruas da cidade?(15)

Por esta via, o topónimo torna-se evidente na sua própria omissão, sendo a referencialidade reforçada por contraste, como aponte. Mas, por outro lado, e

trata-se também aqui de uma constante da poesia seniana, a quase nula presença da referencialidade geográfica pode ter a ver com o desnível acentuado entre o peso daquilo a que chamaria o ruído interior ao sujeito e o peso da realidade exterior, como documenta, de forma exemplar, um poema de juventude datado de «22/8/38», recentemente impresso:

Na minha janela
vejo os montes
deitados na mocidade do Sol,
com sua capa
de cinzento que não é névoa
e suas cristas
onde há árvores
a esvair-se para o céu.

Tudo o que vejo é feito de silêncio;
pelos meus ouvidos não posso acreditar.

Do que está entre mim e tais montes
chegam ruídos que esse «o» manda
para demonstrar sua existência.
E existirá?
Não será ilusão dos meus ouvidos?

Podia debruçar-me na janela
e ver quem fala.

E a voz vinha do que eu via?
E se eu visse alguém falar
—o que eu ouço e o que eu vejo
existem ao mesmo tempo?

Prefiro ficar quieto
no fundo do quarto
a olhar o rectângulo
planificado e exausto de distância,
onde há céu e terra e árvores
e coisas sem voz e movimento.⁽¹⁶⁾
[...]

O que se passa na zona simétrica desta poesia nemesiana, não sendo idêntico, tem resultados semelhantes. Se, em *La Voyelle Promise*⁽¹⁷⁾, os rótulos toponímicos generalizantes que são Portugal e a França aparecem dominando todo o volume, com as suas variantes adjectivas (veja-se «Prière portugaise à la France», por exemplo), são, contudo, as suas particularizações que se tornam mais curiosas, como acontece em «Jeune fille açoréenne à Marseille». Trata-se,

na maior parte dos casos, do enfrentamento de dois espaços e de duas culturas a partir de uma ponte que é o próprio sujeito, o que é bem sintetizado em «Thalassa à la Méditerranée» ou, de forma muito especial, em «Le milan voyageur», com a fortíssima carga simbólica que o poema obtém da personificação do milhafre. Aproveitaria, de passagem, para recordar que, entre os inéditos revelados em *Post-Scriptum-II* se verifica, ainda que fugidia, a mesma tendência, em Sena, para a expressão poética em francês⁽¹⁸⁾, embora com muito menos frequência do que em Nemésio.

Mas também nos poemas deste em português se encontram vestígios da alusão topográfica. N' *O Bicho Harmonioso*⁽¹⁹⁾ ela tem quase sempre função metafórica, como a «vaga do Índico» na «Elegia do Segundo Sonho Vivo» ou a «América», «os mares da China» e «as mulheres de Xangai» de «A Vaga Verde». Os casos mais interessantes são os da presença do topónimo apenas no título do poema, insidiosamente revelando e logo retirando o próprio carácter referencial. Veja-se «Azorean Torpor», «Outono: Square Marie Louise», ou, sobretudo, «O Paço do Milhafre», expressão tão persistentemente utilizada na obra do autor, que no poema com esse título aparece de forma esquiva, como que retirado da sua significação primeira, de zona ribeirinha da Praia da Vitória, que terá, mais ou menos explicitamente, nos dois volumes de contos em cujos títulos também surge (*O Paço do Milhafre* e *O Mistério do Paço do Milhafre*).

Até aqui, portanto, não correspondendo, todavia, exactamente ao sentido que procuro estabelecer, dir-se-ia que é Nemésio que revela, apesar de tudo, maior apetência por estas notações. Mas é em zonas posteriores da poesia de ambos os poetas que elas vêm a adquirir um relevo significativo, podendo então falar-se de um traço de união tanto mais revelador quanto correspondente a um mesmo movimento, não diria de exteriorização mas, pelo menos, de procura e manifestação do sujeito através de uma via alternativa à da mera introspecção, ou seja, por interposição definida da realidade exterior.

Talvez este movimento tenha a ver com a «sageza» de que fala Sena, em 1960: «De insignificâncias é feita a nossa vida, por excepcional ou extravagante que seja, e de tudo isso se adquire aquela sageza dolorosa e fruste que é, afinal, alguma grandeza que a poesia tenha.»⁽²⁰⁾ Ao que parece responder a recordação de Nemésio: «*Yo soy yo y mi circunstancia* — resumia Ortega o seu ser e condição de pensador. Poderíamos todos adoptar esta singular divisa, a nossa universal maneira de 'estar no mundo'.»⁽²¹⁾ O que é certo é que, para Nemésio desde 1952 e para Sena a partir de 1969 (em termo de publicação dos poemas em volume), se impõe a utilidade poética da referência geográfica. Vejam os como, continuando a respeitar a simetria possível das duas obras, face à distância inicial dos quase vinte anos que separam os dois autores.

Se, em *Fidelidade* (1958), um poema como «Meditação em King's Road»⁽²²⁾ aflorava uma ténue abertura à notação topográfica, ainda diluída na sua reconstrução interior (o semáforo num cruzamento permite o salto para a interrogação sobre a arbitrariedade do destino humano: «Atravesso? Mas / como saber se tal de vera ou não?») e remetida para a dedicatória «A Dame Edith e a Manuel Bandeira em lembrança de uma tarde de Londres», já em *Peregrinatio ad Loca Infecta*⁽²³⁾ que inicia a zona correspondente a *Poesia-III*⁽²⁴⁾ a mera subdivisão do volume, ao impor a localização topográfica e cronológica da criação como critério organizativo, abre a possibilidade de uma sua utilização mais ampla⁽²⁵⁾.

O primeiro apartado (Portugal) não o fará, é certo; e o segundo (Brasil) só no poema «Vespertino do Rio de Janeiro»⁽²⁶⁾ estabelece uma relação directa, ao utilizar o referido «elemento mais caracterizante» (neste caso «arranha-céus», «favelas / que lado a lado arrancam morros para / sustento de miséria. Imenso mar») como suporte da meditação («Meu coração é só de amor que sabe»).

Mas domina estas zonas uma sensação inquietante: dir-se-ia que estão prestes a cumprir-se os versos iniciais do terceiro soneto da «Heptarquia do Mundo Ocidental»:

Nem Deus, nem pátria, nem amor, nem vida.
De humanidade então, nem val'falar.⁽²⁷⁾

O silêncio poético está iminente, ou é, pelo menos, desejado:

Senhor: não peço mais que silêncio⁽²⁸⁾
Quisera, como música, calar-me.⁽²⁹⁾

Poemas como «Homenagem à Grécia», «Em Creta, com o Minotauro» e «Uma Sepultura em Londres», tal como a China de «Noções de Linguística» ou a Pérsia de «Vigília Cívica», pertencem a outro tipo de construções, em que a referencialidade é, digamos, de segunda via, exclusivamente cultural, desviada do nexa entre o local de composição — ou o seu móbil — e a significação a construir.

Mas já a terceira secção, com «Do Trópico de Capricórnio aos Grandes Lagos» e «Primavera no Wisconsin», preludia os versos finais de «Noutros Lugares»:

E o medo de que a vida seja isto:
um hábito quebrado que se não reata,
senão noutros lugares que não conheço.⁽³⁰⁾

É então nas «Notas de Um Regresso à Europa», sob a dupla epígrafe de Mallarmé («Au seul souci de voyager...») e de Safo, que se cumpre a proposta. São seis poemas, seis lugares, entre a «Travessia» (no «sumptuoso pacote de New York a Southampton») e o «Relatório» final:

Sessenta cidades (com os museus, as ruas, castelos, catedrais,
[etc.]

em doze países em quatro meses (very american)
além de manuscritos em várias bibliotecas, conferências
em Londres, Paris, Bruxelas, Nimega, Utrecht,
e os príncipes de Portugal (medievais e Renascença)
[pela Europa adiante,
e alguns cinemas, exposições, teatros, muita vadiagem
altamente imoral (mais os desejos que as ocasiões),
e honestos encontros com amigos velhos e com amigos novos⁽³¹⁾
[...]

Para que servem esses lugares? Por um lado, o lirismo ganha aqui um tom, se não novo na poesia seniana, pelo menos agora de maior intensidade. A vincada actualização, entre narrativa e dramática, imprime ao «diário íntimo» uma inflexão no sentido da maior permeabilidade entre interior e exterior. Ou, se preferirmos, completa o alcance do processo testemunhal enunciado em 1960: «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.»⁽³²⁾

A circunstância da viagem, parecendo decorrer da atitude inicial — «O tempo era pouco para ver-se a cidade. / Desci porém a terra, tonto como uma criança»⁽³³⁾ — surge, então, como verdadeiro motor, criando um elo subjacente entre os vários poemas, uma espécie de ténue fio narrativo:

Fui deambulando pelas ruas,
cruzando canais, seguindo à margem de outros,
em direcção à praça principal,⁽³⁴⁾

Por vezes é a subtil sucessão de momentos que cria esse matiz narrativo:

[...] Primeiro
o almoço num pequeno hotel da praça,
[...] Depois, Nossa Senhora, Chartres, Idade Média,⁽³⁵⁾

ou:

Converso disto com os monges brancos,
risonhos, sem inibições. E desço a escadaria
de San Miniato al Monte. [...]
Na esplanada sobre o vale, sento-me
ao silêncio do entardecer,⁽³⁶⁾

Outras vezes, a duração obtém-se pela simples enumeração, entrecortada por algum comentário em tom de diálogo, a que nem falta, em certos casos, um destinatário visível:

A colunata de Bernini sim, mas o Vaticano
e esse Palácio de Chaillot para a Exposição Universal Permanente
da Contra-Reforma que é S. Pedro...(exclusive
o Miguel-Ângelo, o Rafael, e uns quantos mais)
— não. O que admira é que uma tal monstruosidade
não tenha provocado mais Luteranos, Calvinos, etc.
— tal é o poder da atracção do mau-gosto pomposo,
com a folha de parra das estátuas e as cuecas vestidas às
[pinturas.

Mas as praças, as fontes, e as ruas, e os gatos
imensamente grandes e solenes como senadores,

e o Túmulo de Adriano (animula vagula blandula
 que nem o belicismo dos papas ou os gritos de Tosca
 e de Cavaradosi conseguem calar),
 e o Mausoléu de Augusto, e a Ara Pacis,
 e o Panteon e as Termas, e atrás do Campidoglio
 (com Marco Aurélio pobre estóico equestre)
 rasgados, brancos, róseos, triunfais,
 os Fóruns imperiais até ao Coliseu
 (onde por certo insuficientes cristãos foram mortos)
 — e as alcachofras à judia (ó Leão Hebreu) que me deste,
 [Luciana,
 na praça onde queimaram vivo Giordiano Bruno
 (mas não com ele queimaram os furores heróicos).⁽³⁷⁾

Outras vezes ainda é o simples deféico que desenvolve o presente (tempo em que se encontra a grande maioria dos verbos nestes poemas), fornecendo ao texto um *aqui e agora* de profundo efeito expressivo:

Nesta rotunda de nevados picos⁽³⁸⁾

Mas por trás de tudo isto se perfila no espaço Europa, assim pontualizado e vivido, o seu recheio humano, num hoje que é outrora reactivado pelo reconhecimento:

Europa, minha terra, aqui te encontro
 e à nossa humanidade assim translúcida
 e tão de pedra nos pilares sombrios.⁽³⁹⁾

É um pintor aqui, um cardeal acolá, um escritor ou outro, gente que passa, amigos, pedras que são testemunhas de «um momento incrível de fé na grandeza humana»⁽⁴⁰⁾ — e finalmente a paz nas suas duas versões possíveis: «a paz desta saudade n'alma»⁽⁴¹⁾ duma velha catedral e a «densa e rarefeita, ó inumana paz!»⁽⁴²⁾ das montanhas solitárias, como se tudo isto correspondesse não a uma fuga à introspecção mas a um raro equilíbrio entre «o dentro e o fora».

A recolha seguinte publicada por Jorge de Sena, *Exorcismos*⁽⁴³⁾, dedica a sua terceira secção, agora sob epígrafe de Goethe («Queiras tu dirigir-te ao Infinito, / Caminha em todos os sentidos no Finito»), ao tipo de poemas que vimos observando. Nalguns textos mantém-se o tom de peregrinação pessoal, particularizada pelo pequeno incidente (veja-se «A Uma Calista de Milão», por exemplo), enquanto outros optam pela disjunção entre os topónimos presentes apenas nos títulos e o desenvolvimento dos textos em si («Ronda Europeia, nada Sentimental» é um deles).

Mas avulta agora, claramente, o aspecto que mais se aproxima da «concentração expressiva da linguagem» apontada por Sena em Cesário, ou seja, a «escolha da caracterização mais significativa, do elemento mais caracterizante» vai permitir transformar meros traços descritivos em súbitas revelações de um «diário íntimo» de novo recorte.

Assim, se as «Duas Paisagens da Califórnia»⁽⁴⁴⁾ são isso mesmo, paisagens («Tão lúcidas recorte no horizonte / a névoa ergue-as do mar em que flutuam»), já a série que parte do poema «Bruges»⁽⁴⁵⁾ torna o referido processo motor dinâmico da significação. Aí, à maneira dos «Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómena», é a reconstrução verbal a dar a síntese dos elementos mais caracterizantes da cidade flamenga, adormecida entre os seus canais:

Dórmia cándria canalívia befróidica
[...]

Mas não deixa de aparecer também a caracterização do lugar através da enumeração de elementos emblemáticos (a igreja, o lago, a lenda, a memória de um livro, da história, da pintura, etc.). As notas finais do volume encarregam-se de esclarecer os referentes menos transparentes, solidificando a progressiva legibilidade dos textos. Às vezes, a memória cultural não encontra já sinais visíveis em que se apoiar — e é então essa ausência que cria o poema:

De Rotterdam Erasmo nem o rasto resta
na cidade nova sobre a antiga extinta⁽⁴⁶⁾

Ao mesmo tempo surge um *nós* que acentua a reforçada comunicabilidade. É o viajante, o espectador participante do mundo, que nos torna um só, ao poeta e ao leitor:

[...] o Anjo
da Morte de Barlach voa horizontal
as vestes congeladas e olhar fito em nós.⁽⁴⁷⁾

Essa comunidade obtida pela partilha de uma experiência vive por vezes da possibilidade de estabelecer comparações. Assim, Ravena surge, por exemplo, «Como pó de planura e ruas de Alentejo».⁽⁴⁸⁾

Mas, voltando à relação que procuro estabelecer, recordo agora que os lugares visitados pelos poemas de Sena se cruzam com alguns dos que encontramos nos textos de *Nem Toda a Vida*⁽⁴⁹⁾, de Nemésio. Salta à vista imediatamente, na secção intitulada «Expresso Bruges-Coimbra», um poema como o «Nocturno aos Canais de Bruges»⁽⁵⁰⁾. O tom é certamente diferente do de Sena, a discursividade é aqui mais explanada, mantendo o sujeito presente e tecendo à vista do leitor as associações que em Sena são elípticas; mas os elementos caracterizantes são, em parte, curiosamente, os mesmos. Lá estão as «beguinhas» («Rendeiras do Béguinage»), as personagens históricas (Isabel de Portugal; Carlos, o *Temerário*), os artistas (Memling), e até o livro cujo título aflorava no adjectivo final do poema de Sena («morta»), agora explicitado através não só do título completo, como do nome do autor («Rodenbach», «Bruges a Morta!»). No caso deste último referente, é interessante verificar como é Nemésio (outra coisa não seria de esperar de quem, apesar de tudo, ainda conviveu com certas persistências simbolistas) o

mais próximo, nos termos empregues, das «Paysages de Ville» do mesmo Rodenbach, o poeta das «vieilles cités déclinantes et seules»:

E rodo nos canais verdes,
Assomo em mim à tristeza:

A coincidência exacta de objecto não se verifica nos outros poemas, mas, se esperarmos, na obra de Nemésio, pelo *Andamento Holandês*⁽⁵¹⁾, reencontraremos os temas que Sena desenvolve noutros textos de *Exorcismos*. E aqui a relação torna-se interessante pela diferença, a começar pelo facto de se tratar, no caso do *Andamento*, de um conjunto coeso, entretecido por um fio condutor que Joaquim Manuel Magalhães assim definiu: «A violência do sentimento, porém, faz da Holanda um lugar emocional onde o círculo da renovação pelo amor roda na perpetuação desse amor pela poesia e pela compreensão da paisagem que sublinha essa intensidade.»⁽⁵²⁾ O mesmo autor não hesita, aliás, em considerar esta sequência de poemas «a sua [de Nemésio] obra-prima».

O motivo alicerçante, a viagem, é aqui tão nítido como em Sena, jogando Nemésio igualmente com a sugestão do relato pessoal, embora sobrecarregada pela intromissão de outros referentes culturais:

Um dia (ou «era uma vez», dizia o outro),
Um dia me levaram minhas mágoas,
Como já Bernardim, às longes terras,
Renovado Camões a Guardafui:⁽⁵³⁾

A diferença mais substancial reside no facto de a imposição subjectiva mobilizar agora, em torno de si, os referentes. A cidade de Delft, por exemplo, que no citado poema de Sena era sobretudo o lugar de Vermeer, razão pela qual o sujeito a percorre, em busca da casa onde vivera o pintor (o que tem, aliás, tudo a ver com o sentido da peregrinação que assume a sua poesia), surge em Nemésio como, antes de mais, uma impressão cromática («Desenho a Holanda cor de Delft»⁽⁵⁴⁾, por exemplo), chegando ao ponto de se coisificar nas porcelanas que emblematicamente a representam e que se passam a ter usos múltiplos em termos imagéticos ou mesmo sinestésicos: «Quem parte Delfts na linha?»⁽⁵⁵⁾

Rotterdam, para Sena o lugar de Erasmo, é para Nemésio obscura, não no sentido da memória cultural, mas da recordação pessoal:

Agora acendo espelhos na memória,
Rotterdam apagado me recusa:⁽⁵⁶⁾

Amsterdã é para Sena⁽⁵⁷⁾ um objecto de contemplação em si, recheado de elementos descritivos («Canais concêntricos e radiais», «velhas casas») a par dos museus, dos artistas (Rembrandt e Rubens) e da paisagem humana («hippies milhares na praça da estação», «mulheres nuas / turinas loiras»). Para Nemésio, Amsterdã (ou, como ele prefere por vezes, Amsterdão) é sobretudo metáfora

[«Já de Amsterdam são nossas as janelas»⁽⁵⁸⁾ ou «guardadas são / Por Descartes e Spinoza / As portas de Amsterdão»⁽⁵⁹⁾].

Ao referido Spinoza dedica Sena uma admirável «Homenagem»⁽⁶⁰⁾, chamando-lhe «Judeu sem sinagoga e sem península / ibérica de avós, moral geómetra» e «sem de deus teólogo», concluindo: «E Bento se chamava este coitado.» Ora, em Nemésio o pobre Bento Spinoza, além de anjo guardião das portas da cidade, serve sobretudo para uma paródia subtil à própria condição de homem culto do autor, a quem a cultura serve de bem pouco na lida com certa «rosa»:

À qual, se eu fosse hortolano,
Só chamaria ACQUIESCENCIA...
Mas em latim — de todo o ano —,
Para ser mais espinozano
«Ce qu'il me faut» de paciência.⁽⁶¹⁾

Podemos então concluir que, de um modo geral, os referentes culturais se mantêm, por assim dizer, hieráticos no seu valor objectivo na poesia de Sena, enquanto a de Nemésio os dilui subjectivamente. As preferências de ambos a este nível servem, por outro lado, para documentar um aspecto curioso da formação dos dois poetas: a educação urbana de Sena e o pesado passado rural de Nemésio transparecem muitas vezes nas escolhas preferenciais dos «elementos mais caracterizantes». Assim, a Holanda do segundo será sobretudo a neve, os canais, as gaivotas, as flores, as vacas, enquanto para Sena, como vimos, a paisagem é, antes de mais, humana e, por isso, cultural: «Helsingör», por exemplo, só pode ser Hamlet — ou a sua ausência.

Mas, apesar das diferenças, muitos traços comuns existem, como a capacidade de atenção ao detalhe, à pequena cena humanizada (veja-se a boda fantástica do poema 12 do *Andamento*) que por vezes assume, em Sena, tonalidades particularmente críticas (é o caso da inscrição portuguesa em «Helsingör»).

Qual será, então, a função dos lugares na poesia destes dois autores e até que ponto corresponderá essa função a um movimento idêntico?

Aponta Joaquim Manuel Magalhães, no texto citado, algo comum aos dois poetas: «esse mecanismo de partir de um dado humilde do real para simbolizar nele a grandeza de uma ideia»⁽⁶²⁾, falando a este propósito de um poema de Nemésio, «Anjo de Catedral», que localiza no volume *Canto de Véspera*⁽⁶³⁾. Ora, esse poema teve, de facto, a sua primeira publicação no *Andamento Holandês e Poemas Graves* (que não chegou a circular comercialmente), ou seja, no conjunto dos poemas que vimos observando. Trata-se de um texto que, para Magalhães, documenta a presença, em Nemésio, do que irá em Sena «constituir uma das inovações centrais no âmbito da nossa poesia pós-pessoana»⁽⁶⁴⁾. Nesse poema, segundo as palavras do crítico, «o objecto de pedra constitui um correlato do emocional através do qual o poeta transmite o sentimento»:

Na pálpebra de pedra
Desprende o que vês
Fechado em tua frente,
Anjo da Catedral
Parado no horizonte.

Recebe o vento
 Preparado nos trigos
 Para tanta distância:
 O teu sorriso come
 Terra, planura e ânsia.
 [...]
 Que só de ti e do casulo
 De tua pedra te manténs,
 Anjo para as planícies precisadas,
 De muito mais que chuva:
 Do vértice que Tens.⁽⁶⁵⁾

Ora, sem atingir o carácter sistemático que tem em *Metamorfoses e Arte de Música*, de Jorge de Sena, esta manifesta coincidência com (e aproveitamento do) «correlativo objectivo» eliotiano encontra, nos poemas do tipo que examino, uma utilização semelhante nos dois poetas — e é nesse sentido que ambos, em graus diferentes e de modos distintos, assumem uma via inovadora na poesia portuguesa.

Entre os poemas de *Exorcismos*, um existe, intitulado, «O Anjo-Músico de Viena»⁽⁶⁶⁾, que serve de ponto de apoio para evidenciar esta ligação:

Por trás do *Dom* em Viena,
 [...]
 comprei por trás da dita catedral
 numa rua escusa um pequenino anjo
 músico, esculpido em madeira
 dentro de uma redoma, «souvenir»
 modesto do lugar. Agora, ali,
 enquanto o *Fidélis* do Karajan
 ainda me lembra em preto e branco e cinza
 na Ópera assistido, o poente da
 Califórnia o ilumina de ouro suave
 na prateleira em que pousa.
 Fugindo a luz, o anjo toca e dança.
 Em silêncio, imóvel, dentro
 da redoma de prosaico plástico.

Em suma, os anjos, de madeira ou de pedra, objectos apenas vistos ou adquiridos, mantendo-se no *lugar* cujo espírito sintetizam (em Nemésio) ou transportando esse espírito consigo (em Sena), são óptimas superfícies de refração: por eles passa a cadeia de comunicação entre aquele que deles se serve para dizer mais do que o visto e aquele que lê, vendo assim o que não viu. E, se a catedral nemesiana não tem lugar explícito e definido, sendo seu todo o lugar do sagrado na terra dos homens, o anjo de Sena transporta consigo o seu paraíso: «da redoma de prosaico plástico» é Viena que sussurra, musicalmente, a possibilidade da humana transcendência.

Será talvez para isso, para encontrar o *além* de todo e qualquer *aqui*, seja em que dimensão for, que a poesia viaja.

NOTAS

(¹) Joaquim Manuel Magalhães, «Vitorino Nemésio e Jorge de Sena: Uma Comparação», *Raiz e Utopia*, 5/6 (Primavera-Verão de 1978), pp. 134-143; reeditado em *Os Dois Crepúsculos. Sobre Poesia Portuguesa Actual e Outras Crónicas* (Lisboa, A Regra do Jogo, 1981), pp. 21-35. Citarei pela edição em livro.

(²) Trata-se de uma carta incluída na rubrica «Correio» do último número da revista: Teles de Abreu (Jorge de Sena), «A propósito dos poemas inéditos de Álvaro de Campos», *Presença*, 2ª. série, nº.2 (Fevereiro de 1940), pp. 138-139. Foi recolhida na colectânea póstuma *Fernando Pessoa & C.ia Heterónima (Estudos Coligidos 1940-1978)*, I (Lisboa, Edições 70, 1982), pp. 17-20. Para o esclarecimento das circunstâncias que rodearam e decorreram desta colaboração, cf. a «nota bibliográfica» de Mécia de Sena no volume cit., pp. 245-247. Quanto a Nemésio, recorde-se que apenas publicou na *Presença* dois conjuntos de poemas (oito, ao todo), no volume I, nº. 27 (Junho-Julho, 1930), p. 9; e no volume II, nº.29 (Novembro-Dezembro de 1930), p. 2.

(³) Jorge de Sena, «Prefácio à 2ª. Edição», in *Poesia-I*, 2ª. ed. (Lisboa, Moraes Editores, 1977), p. 15.

(⁴) *Ibid.*, p. 17.

(⁵) *Ibid.*, p. 13.

(⁶) Vitorino Nemésio, «Frutos Líricos», in *Conhecimentos de Poesia*, 2ª. ed. (Lisboa, Editorial Verbo, 1970), p. 218.

(⁷) Vitorino Nemésio, «Prefácio: da Poesia», in *Poesia (1935-1940)* (Lisboa, Livraria Moraes Editora, 1961), p. 13.

(⁸) Jorge de Sena, «Prefácio da Primeira Edição», in *Poesia-I*, p. 27.

(⁹) «Eu não acredito na imortalidade de coisa alguma»; *idem*.

(¹⁰) Vitorino Nemésio, «Carta de Prego», in *Jornal do Observador* (Lisboa, Verbo, 1974), p. 100. Nemésio vai mesmo mais longe na sua incredulidade quanto à valorização da poesia no mundo contemporâneo: «Poesia, de certo grau ou nível semiótico para cima, é comunicação estanque, código para meia dúzia de decifreadores generosos. No mais, só lida em falso, fazendo-a dizer o que não diz ou mesmo supondo-se e ousando-se dizer que não diz nada»; *ibid.*, p. 101.

(¹¹) In *Poesia-II* (Lisboa, Moraes Editores, 1978), p. 99.

(¹²) Jorge de Sena, «A Linguagem de Cesário Verde», in *Estudos de Literatura Portuguesa*, I (Lisboa, Edições 70, 1981), p. 160.

(¹³) Vitorino Nemésio, «A Linguagem de Cesário Verde», in *Quase que os Vi Viver* (Venda Nova, Bertrand Editora, 1985), p. 278.

(¹⁴) «Os Paraísos Artificiais», *Seara Nova*, ano XXVIII, nº. 1102 (12 de Fevereiro de 1949), p. 59. Em *Poesia-I* encontra-se na p. 131 da edição citada.

(¹⁵) «Nascido na Cidade...», in *Visão Perpétua* (Lisboa, Moraes Editores/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982), p. 181.

(¹⁶) «Semi-Paisagem», in *Post-Scriptum-II*, I (Lisboa, Moraes Editores/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985), p. 169.

(¹⁷) (Paris-Coimbra, Éditions R.-A. Corrêa/Edições Presença, 1935), depois incluído em *Poesia 1935-1940*.

(¹⁸) Refiro-me a «La Naissance du Coeur» e «Presque Poème», ambos datados de 1940 (*Post-Scriptum-II*, pp. 241 e 255, respectivamente).

- (19) (Coimbra, Revista de Portugal, 1938.) Também incluído em *Poesia 1935-1940*.
- (20) «Prefácio da Primeira Edição», in *Poesia-I*, p. 29.
- (21) «Observar e Informar», in *Jornal do Observador*, p. 13.
- (22) In *Poesia-II*, p. 46.
- (23) (Lisboa, Portugalíia, 1969.)
- (24) (Lisboa, Moraes Editores, 1978.) Este volume engloba, além da colectânea de 1969, todas as que Sena publicará ainda em vida, durante a década de 70: *Exorcismos* (1972), *Camões Dirigido aos Seus Contemporâneos* (1973), *Conheço o Sal... e Outros Poemas* (1974) e *Sobre esta Praia* (1977).
- (25) As divisões correspondem a «Portugal (1950-59)», «Brasil (1959-65)», «Estados Unidos (1965-69)» e «Notas de Um Regresso à Europa (1968-69)», além do «Epílogo (1969)».
- (26) *Peregrinatio...*, p. 23.
- (27) *Ibid.*, p. 36.
- (28) *Ibid.*, p. 55.
- (29) *Ibid.*, p. 102.
- (30) *Ibid.*, p. 138.
- (31) *Ibid.*, p. 175.
- (32) «Prefácio da Primeira Edição», in *Poesia-I*, p. 26.
- (33) «Travessia», in *Peregrinatio...*, p. 161.
- (34) «Encontro com Vermeer em Delft»; *ibid.*, p. 163.
- (35) «Chartres ou as Pazes com a Europa»; *ibid.*, pp. 165-166.
- (36) «Florença Vista de San Miniato al Monte»; *ibid.*, pp. 167-168.
- (37) «Roma»; *ibid.*, pp. 169-170. O poema é dedicado «a Luciana Stegagno Picchio e ao Dr. Stegagno, sumos-cicerones de Roma».
- (38) «La Tour de carol, nos Pirinéus»; *ibid.*, p. 173.
- (39) «Chartres...»; *ibid.*, p. 166.
- (40) «Florença...»; *ibid.*, p. 168.
- (41) «Chartres...»; *ibid.*, p. 166.
- (42) «La Tour de Carol...»; *ibid.*, 174.
- (43) (Lisboa, Moraes Editores, 1972.) A particular incidência dos poemas do tipo apontado nesta zona cronológica da produção seniana é reforçada pelo facto de, na recolha póstuma *40 Anos de Servidão* (Lisboa, Moraes Editores, 1979), a única secção que os apresenta ser, justamente, a intitulada «Tempo de Exorcismos (1970-1972)» (cf. «Veneza», p. 115, e «Roma no Verão», p. 123). É também nesta última colectânea, embora na secção seguinte («Tempo de Conheço o Sal...[1973]»), que se encontram os versos que melhor recuperam e reformulam, quase como se de resposta a uma interrogação se tratasse, os atrás citado do poema «Noutros Lugares». São eles: «Não muitos terão tido a vida inteira / esta febre de andar por vários mundos / buscando ansioso o nada nosso e deles / que ao menos nada finge em gente e coisas...» («Quem Fala de Partir...», p. 142.)
- (44) *Exorcismos*, p. 71.
- (45) *Ibid.*, p. 72.
- (46) «Rotterdam»; *ibid.*, p. 73.
- (47) «Köln»; *ibid.*, p. 77.
- (48) «Ravena»; *ibid.*, p. 80.
- (49) Vitorino Nemésio, *Nem Toda a Noite a Vida* (Lisboa, Edições Ática, 1952; 2ª. ed., 1973). Cito por esta, visto que é a de última mão e apresenta variantes pontuais em relação à primeira (até mesmo na estrutura do volume), embora não no caso dos poemas que utilizo.
- (50) *Ibid.*, pp. 137-142. Omito, por marginal ao aspecto que trato e sem correspondência possível em Sena, a evidente projecção autobiográfica que Nemésio explicita neste texto e que torna, na sua poesia, a Flandres muito mais do que um dos referentes preferidos para o desenvolvimento do tópico da viagem: «Eu sou das Ilhas Flamengas: / Fugi, mas vou-me lembrando», (p. 139). Mas, como ele próprio também diz, «Quanto ao que sinto nos ossos, / Em Bruges, é cá comigo.» (p. 139).
- (51) Vitorino Nemésio, *Andamento Holandês e Poemas Graves* (Lisboa, 1964). O conjunto de catorze poemas que constitui o «Andamento» propriamente dito foi reeditado em *Sapateia Açoriana, Andamento Holandês e Outros Poemas* (Lisboa, Arcádia, 1976).

(⁵²) *Op. cit.*, p. 33.

(⁵³) *Andamento...*, p. 5.

(⁵⁴) *Idem.*

(⁵⁵) *Ibid.*, p. 7.

(⁵⁶) *Ibid.*, p. 17.

(⁵⁷) «Amsterdam»; in *Exorcismos*, p. 75.

(⁵⁸) *Andamento...*, p. 6.

(⁵⁹) *Ibid.*, p. 17.

(⁶⁰) «Homenagem a Spinoza», in *Exorcismos*, p. 74.

(⁶¹) *Andamento...*, p. 17.

(⁶²) *Op. cit.*, p. 29.

(⁶³) (Lisboa, Guimarães Editores, 1966.) Esta colectânea reedita vários dos poemas publicados em 1964, não pertencentes à sequência de catorze textos que constituem o «Andamento Holandês», por vezes alterando os títulos e inserindo variantes. O «Anjo de catedral», que não sofreu modificações, encontra-se em *Canto de Véspera*, a p. 55.

(⁶⁴) *Op. cit.*, p. 31.

(⁶⁵) *Andamento...*, p. 37.

(⁶⁶) *Exorcismos*, pp. 78-79.

III

JORGE DE SENA: ÉTICA E POESIA

Maria de Lourdes Belchior Pontes
Universidade de Lisboa
e Universidade da Califórnia, Santa Barbara

Em entrevista inserta no número de *O Tempo e o Modo*, Jorge de Sena deixava entrever que a ética era uma das linhas de força da sua poesia. As suas palavras são inequívocas: a poesia tinha de testemunhar, segundo Jorge de Sena, da consciência que o homem tem das suas responsabilidades de estar no mundo ⁽¹⁾. Estas declarações a *O Tempo e o Modo* julgou-as o poeta definidoras da sua poesia a tal ponto que nas *Líricas* as repetiu na «apresentação» da escolha que da sua poesia faz ⁽²⁾.

Uma pesquisa minuciosa deveria recuperar as linhas de rumo da poesia de Jorge de Sena, neste âmbito, desde *Perseguição* (1942) até *Sobre Esta Praia* (1977), incluindo, em contraponto, os poemas de *Visão Perpétua* e *Post-Scriptum*. É investigação morosa que ocuparia, nas análises, comentários e sínteses, espaço excessivo para uma comunicação forçosamente breve. Tentar-se-á a leitura de um poema exemplar como testemunho de certos valores na poesia de Jorge de Sena: a «Carta a Meus Filhos sobre os Fuzilamentos de Goya» (in *Metamorfoses*, de 1963). Depois, poderemos, talvez, cotejar os resultados de tal leitura com sondagens, mais ou menos avulsas, no referente à ética e poesia, na obra de Jorge de Sena.

No texto atrás aludido da entrevista a *O Tempo e o Modo*, repetido na apresentação das *Líricas*, Jorge de Sena alude, frontalmente, ao amor da liberdade e à consciência viva da responsabilidade de estarmos no mundo. No poema que vamos ler, «Carta a Meus Filhos sobre os Fuzilamentos de Goya», logo no começo, o mundo que deseja para os seus filhos está balizado por dois elementos fundamentais: «o vosso respeito pelos outros / [e] o respeito dos outros por vós» ⁽³⁾. Este mundo «conforme o vosso gosto, o vosso anseio, o vosso prazer» é um mundo «em que tudo seja permitido» desde que neste *tudo* estejam contidos o respeito mútuo que os homens a si mesmos se devem. Os dois elementos fundamentais aqui enunciados são a *liberdade* e o *respeito mútuo*, valores éticos, que o poeta inculca como condicionantes, a estruturarem aquele mundo «em que tudo seja permitido» no começo do poema. Prossiga-se à glosa do poema. Topa-se ainda aqui com o verbo *dever* (como *devemos* lutar) e este *dever* endereça-

-se a *liberdade* e a *justiça*. *Liberdade* e *justiça* são valores que o leitor da obra poética de Jorge Sena encontra assiduamente nos seus textos. Mas, tal como nas definições de *O Tempo e o Modo*, a tudo sobreleva a dignidade de estarmos no mundo. O poeta aqui di-lo sem ambiguidades: «ou mais que qualquer delas [liberdade e justiça]», devemos lutar por «uma fiel / dedicação à honra de estar vivo». Esta consciência da honra que é estar vivo tem de implicar, segundo o poeta, uma *fiel dedicação*. Insista-se: são valores de cariz ético os que estes versos enunciam. E é o louvor da *fidelidade* a valores de cariz ético que se esboça nos versos seguintes: o *preço* da fidelidade, pago pelos homens, é dramaticamente evocado, o amor que se salda em sofrimento e angústias, o amor do semelhante no que ele tem «de único, / de insólito, de livre, de diferente».

Regresse-se à *parelha fiel dedicação e honra de estar vivo*. *Dedicação* jungida a *fiel* assume carácter intensivo e *honra de estar vivo* pressupõe um conceito de homem sumamente valorativo. Encontramo-nos, frequentemente, com estes dados na poesia de Jorge de Sena.

Na «Carta», o «*mundo que vos sonho*», ou seja, o mundo que deseja para os filhos, vale porque «nada vale mais que *uma vida* ou *a alegria de tê-la* » (grifo meu). A valorização da vida humana, a consciência aguda da dignidade do homem, o sentido da responsabilidade de estarmos no mundo, são elementos integrantes do universo poético de Jorge Sena. Ética da dignidade, da esperança, da alegria que nenhuma amargura há-de submergir, embora, subtilmente, possa insinuar-se no tecido das nossas vidas.

O «*mundo que criemos* » tem de ser um mundo em que contam a dignidade, a fidelidade, o respeito dos outros, porque a vida é «coisa que não é só nossa». A vida, proclama o poeta, é coisa

[...] que nos é cedida
para a guardarmos respeitosamente
em memória do sangue que nos corre nas veias,
da nossa carne que foi outra, do amor que
outros não amaram porque lho roubaram.

Novamente o lexema *respeito*, agora na variante *respeitosamente*. Algo de sagrado, de veneração, se exprime nestes últimos versos do poema. O dom da vida, a memória do que em nós é dádiva de outrem terão de ser respeitosamente encarados. Dificilmente se encontrará, algures, tão admirável consciência da dignidade da condição humana. A «Carta a Meus Filhos sobre os Fuzilamentos de Goya» é uma espécie de cartilha da responsabilidade a assumir por estarmos vivos e partilharmos com os outros a dignidade de sermos homens. Ética e poesia conjugam-se neste poema como se conjugam ao longo de muitos poemas de Jorge Sena. Mas dir-se-ia que esta conjugação assume aqui especificidade fortemente significativa, tratando-se, como se trata, de um poema que é de certo modo um testamento (ou como tal se pode classificar). Neste *testamento* o poeta entrega aos filhos o amor da vida, a consciência da dignidade de ser homem e de ser solidário (a vida, «coisa que não é só nossa / que nos é cedida»), incita-os a amar a liberdade e a justiça e a fidelidade e a ter respeitosa dedicação à honra de estar vivo. Estes valores são parte de um comportamento que há-de concretizar-se em luta, mas, serenamente, por um mundo que não repita trágicos acontecimentos, como os que ofenderam «o coração de um pintor chamado Goya».

Poder-se-á dizer que em todas as circunstâncias, ainda as mais amargas, o poeta nunca desistiu da alegria de estar vivo e da responsabilidade de ser homem. E mesmo quando uma espécie de rancor vem ao sabor — «ao lume de águas o rancor da vida», um «não sei quê de paz tranquila» (4) se insinua e permanece.

Regressando ao poema «Carta a Meus Filhos sobre os Fuzilamentos de Goya», poder-se-ia lê-lo como carta magna da fidelidade e da hombridade. Da fidelidade «a um deus, a um pensamento, / a uma pátria, uma esperança»; da hombridade no sentido pleno da palavra que alberga quanto no homem está ligado à dignidade de ser homem. A ética, que pode decifrar-se em muitos poemas, tem uma dimensão funda enraizada, dir-se-ia, no coração. Neste sentido se poderá talvez interpretar o poema intitulado «Homenagem a Tomás António Gonzaga» e designadamente os versos «Um coração maior que o mundo — / uma das mais raras coisas / que um poeta disse» (5). Foi com um coração assim que o poeta Jorge de Sena, tantas vezes acusado de «cerebral», amou o mundo. É Jorge de Sena quem alude a esta acusação de intelectualismo. É Jorge de Sena também quem parece confirmar o valor que para ele tem a dignidade: pela dignidade de viver com honra sacrificou «louvores, posições e algo mais», conforme confessa no prefácio da 1.ª edição de *Poesia-I* (6). Entretanto, explícita ou implícita em muitos poemas, topamos com a denúncia da mentira, da vileza, da covardia. É em posição simétrica do louvor da dignidade da condição humana que se exprimem a mágoa, a amargura e às vezes a fúria, nascidas da contemplação do viver mesquinho de tantos.

É pela negativa, afinal, a valorização de perspectivas éticas na denúncia de quanto vai contra a hombridade e a inteireza de carácter. Uma aproximação, discutível mas não descabida, se poderá fazer com a poesia de Alexandre Herculano. Até na aspereza de certos versos, que têm por suporte hieráticos hipérbatos, a aproximação se justifica. Jorge de Sena pertence à estirpe de poetas que desde Sá de Miranda, entre outros, até Herculano encareceram os homens «dum só rosto e duma só fé». E, no entanto, se é verdade que, por vezes, com látego violento, denuncia a baixeza e a pulhice, também acontece enternecer-se quase com virtudes humanas como o amor da paz. O louvor dos pacíficos, a definição da paz que intenta e a dor de a saber conspurcada assomam alternadamente nos poemas «A Paz» (7) e «Quem a Tem» (8). A *coragem e a frontalidade, a verdade e a justiça* são valores que incessantemente surgem no tecido dos seus poemas. Dir-se-ia que nada o fará demover-se no referente a certos valores, designadamente à esperança. «Não desesperarei da Humanidade / por mais que o mundo, o acaso, a Providência, tudo, / à minha volta afogue em lágrimas e bombas / os sonhos de liberdade e de justiça» — assim começa o poema «Mensagem de Finados», que conviria comentar com demora (mas não talvez agora). Obsessivos os temas da lucidez, da coragem, do amor da justiça e a diatribe contra os que iludiram «a dignidade humana / na hora em que o silêncio era a verdade / do Amor traído em suas faces todas» (9). «Exacta e pura a esperança» (10), desabrocha em alguns dos mais belos poemas de *Fidelidade* (1958).

Haverá precedentes significativos da escolha dos mesmos valores (rectidão, amor da verdade, coerência, etc.) nos poemas que o volume I de *Poesia* insere? Trata-se de *Perseguição* (1942), *Coroa da Terra* (1946), *Pedra Filosofal* (1950) e *As Evidências* (1955), volumes reunidos no conjunto que o poeta comenta num prefácio datado de Março de 1960. Nele declara que compete à poesia «melhor que a qualquer outra forma de comunicação mais que compreender o mundo, *transformá-lo*» (11). É nesta

perspectiva de vontade de *transformação do mundo* que os valores éticos já aludidos surgem, ao longo da obra poética de Jorge Sena. O poema breve intitulado «Ascensão» (de *Perseguição*) poderia servir de epígrafe à obra de transformação e de transfiguração do mundo: «Nunca estive tão perto da verdade. / Sinto-a contra mim, / Sei que vou com ela, / [...] sinto-a contra mim / nunca estive tão perto da verdade» (12). Mas o processo de transformação implica um cabedal de dores e angústias que o poeta assume: «Ergo-me aflito da miséria do mundo» (13); mas sempre a coragem («a coragem sem fim, sem ódios, sem rivalidades»), ainda quando o cepticismo parece tudo sobrepujar como acontece no admirável soneto que começa «De mim não falo mais: / não quero nada», de *Coroa da Terra* (14).

Uma pista a explorar seria a do poeta-profeta que encarna em poemas como «*Ode à Mentira*» (15) e «*Ode para o Futuro*» (16). É na conjugação da denúncia tensa das vilezas do mundo com o implícito ou explícito louvor de valores como o sentido da responsabilidade, a coragem, o amor da justiça que se situam muitos dos poemas de Jorge de Sena.

Se de Fernando Pessoa Jorge de Sena disse ser «um indisciplinador de almas», de Jorge de Sena talvez se possa dizer que foi um inquietador (passe o neologismo) de almas: «Não falo para os consolados, os satisfeitos de si, os que nem riem» (17). O preço pago no insistir do louvor de certos valores salda-se, com frequência, pela solidão e pelo desengano, às vezes também por uma quase raiva: «Que coisas sois? Menos que humanos, vis, / viscosos, fluidos e crustáceos, cães» (18).

Faça-se agora a ronda dos livros *Fidelidade*, *Metamorfoses* e *Arte de Música*. Neles se contêm, segundo Jorge de Sena, alguns dos «mais densos e fundos poemas, senão mais belos, que escrevi» (19). Aliás, no remate deste «Prefácio», Jorge de Sena faz uma confissão que particularmente nos interessa: «a compreensão da liberdade, da justiça, e da dignidade humana, pelas quais sempre me bati em prosa e verso, como na vida» (20). Esta compreensão que o poeta ironicamente diz faltar aos «sabidos» é chave que abre o sentido de muitos, se não da maioria, dos seus poemas. *Fidelidade*, segundo Jorge de Sena, é «*fidelidade* a si mesmo, aos outros e ao que aprendeu / desaprendeu ou fez que assim acontecesse aos mais» (22). A fidelidade é coisa humilde, coisa que não basta; é poeticamente flor lindíssima (23) e está definida, sem definições, num dos mais belos poemas do livro que tem exactamente por título «Fidelidade» (24). Em *Metamorfoses* podem colher-se exemplos de como os valores já assinalados — coragem, amor da justiça, da liberdade, etc. — se concretizam em versos de rara beleza. Uma das sínteses mais violentas da denúncia de contravalores que àqueles se opõem encontra-se no poema «Camões Dirige-se aos Seus Contemporâneos» (*Metamorfoses*) (25). E não se esqueça que «Carta a Meus Filhos sobre os Fuzilamentos de Goya» pertence a *Metamorfoses*. Aliás, ao clarificar a génese e o sentido de muitos dos poemas de *Metamorfoses*, Jorge de Sena escreveu no «Post-fácio — 1963» que eles eram «crítica da vida». E sem ambiguidade declara «que toda a poesia — se não é consolada ou dolorida, mas irresponsável, descrição de um *aboli bibelot d'inanité sonore*, que a própria poesia de Mallarmé não foi — é uma meditação moral» (26). «Sem dúvida que o não é», acrescenta, «(ou não deve sê-lo) num sentido normativo; mas indubitavelmente o é num sentido *escatológico*, de inquirição aflita sobre as origens e os fins últimos do Homem» (27). É nesta inquirição aflita sobre as origens e fins últimos do homem que encontramos os valores éticos que caracterizam a sua poesia. No final deste posfácio Jorge de Sena remete-nos uma vez mais para valores

como *fidelidade* e *integridade*. «Como crítico», diz, «nunca exigi de ninguém mais do que exijo de mim mesmo como poeta: uma *fidelidade* a uma visão do mundo, tão lúcida esta, quanto aquela seja íntegra e creio que a lucidez de uma é condição da *integridade* da outra» (27) (grifo meu).

Uma sondagem exaustiva (que o computador faria rapidamente) que visasse o levantamento estatístico de elementos situáveis na área semântica de *inteireza*, *integridade*, *fidelidade*, *respeito*, etc., confirmaria o que, por ora, quase só a intuição nos garante. Situados no seu contexto, tais elementos dar-nos-iam, de modo irrefutável, imagens da *meditação moral* que a poesia de Jorge Sena é. Meditação moral em que o poeta testemunha do mundo que nos cerca e simultaneamente «do mundo que, vivendo-o, nós próprios cercamos do nosso maternal cuidado» (28). Do mundo que nos cerca Jorge de Sena denunciou, sobretudo, a hipocrisia, a cobardia, a falta de carácter, as injustiças, os atentados contra a liberdade. O mundo que intentava viver e que desejava para os outros (inclusive para seus filhos) era um mundo onde o respeito mútuo criasse condições de felicidade.

Sabe, por experiência, «Como é difícil ser-se humano» (29), mas sabe também, conforme o testemunha em «Bach: Variações Goldberg», que pode acontecer-nos «ter consciência de que o homem é, por vezes, / maior do que si mesmo» (30).

A demanda da grandeza humana possível, vislumbrada [*«Missa Solemnis*, Op. 123, de Beethoven» (31)], é quase captada no imponente e ao mesmo tempo sóbrio louvor da vida:

É isto a vida: algo que se ouviu
num timbre momentâneo e sobreposto

ao vácuo entre as palavras, para além
do som ou do sentido. Ó triunfal
dormência da verdade! Ó suspensão
de todas as certezas! Ó fervor
tranquilo, infrene, ardentemente frio!
Ó trégua, ó paz, vitória sem vencidos!
Eu te saúdo como noite eterna
onde por sons se escreve que existimos (32).

O «sonhar da vida» (33) fez-se na poesia de Jorge de Sena com a consciência aguda da responsabilidade de estarmos no mundo e sermos ou devermos ser construtores de um universo em que a alegria, a paz, respeito mútuo, dignidade, etc., fossem os elementos fundamentais. O contraste com a realidade leva-o muitas vezes a uma violência ou a uma ironia impiedosas. Assim, por exemplo, os versos do poema «'Assim falou Zaratustra' de Richard Strauss»: «Nesta intrujice / o nosso retrato está de humanos: / elefantes dançando a valsa ratamente, / ou ratos dançando elefantinamente a valsa de outro mundo» (34). Mas sempre —dir-se-ia a sua poesia procura aquele «lá onde o ter sentido é sonho de grandeza» (35); e a humanidade fremente (36) poderia vislumbrar-se digna. No entanto, a meditação moral desentranha-se com frequência em juízos amargos e desenganados. Prova de tal, o remate do admirável poema «A Piaf»:

[...] Quem como ela perdeu
toda a alegria e toda a esperança
é que pode cantar com esta ciência

do desespero de ser-se um ser humano
entre os humanos que o são tão pouco ⁽³⁷⁾.

A amargura de uma certa incompreensão que aflora também em muitos poemas de Jorge de Sena não o impedirá, como diz no prefácio de *Poesia-III*, datado de Julho de 1977, de continuar «esta linha de, sobretudo, *fidelidade* ‘à honra de estar vivo’, por muito que às vezes doa» ⁽³⁸⁾. E dói... são testemunhos desta dor muitos versos de *Peregrinatio ad Loca Infecta* e de *Exorcismos*: enumerámos alguns exemplos, mas seria necessária a tal estatística exaustiva e probatória. A soma dos lugares em que o poeta considera vil este mundo [«Neste vil mundo que nos coube em sorte / por culpa dos avós e de nós mesmos / tão ocupados em desculpas de salvá-lo» ⁽³⁹⁾] haverá de confrontar-se com os lugares em que apela para a *fidelidade*, o *respeito mútuo*, a *dignidade*, para os valores fundamentais da *meditação moral* em que a sua poesia frequentemente se exprime. E no intervalo, entre os cotejos da contemplação do mundo vil com os desejos de um mundo onde a dignidade de ser homem seja lei, a consciência aguda da *brevidade da vida* [cf. o poema «Vita brevis» ⁽⁴⁰⁾ como código e súpula desta atitude]. A vida é breve, mas a arte é mais comprida ⁽⁴¹⁾; por isso é que só a poesia é capaz de criar um mundo de transfiguração, «o único capaz de abarcar inteiramente tudo, compreendendo tudo, fitando tudo, aceitando tudo, menos aquilo que diminua a liberdade da criação, que o mesmo é dizer a *liberdade* do ser humano, recluso em poesia, para não poder fugir de maneira alguma para os campos da maldade e da infâmia, da mesquinhez e da vileza, aonde tanto tem andado à solta neste mundo que perdeu o sentido do que necessita ganhar de novo» ⁽⁴²⁾ (grifo meu). A citação foi talvez longa mas é *exemplar* e corresponde ao delinear das linhas de rumo da *meditação moral* que a poesia de Jorge de Sena em muitas circunstâncias foi. Exemplar e, de certo modo, assumindo o carácter de testemunho-testamento, pois está datado este texto de Santa Barbara, Julho de 1977 (pouco menos de um ano antes da morte de Jorge de Sena).

A *ética feita poesia* em muitos textos de Jorge de Sena testemunha do seu desejo de um mundo melhor, da sua sempre inquieta inquirição de um sentido para a vida. A verificação amarga de que «na vida humana / há só uns quantos raros transformando em ouro / a merda milenária» confronta-se com a certeza de que «sempre a multidão / ansiosa de burguesa e de servil a transformar em merda / os oiros todos de sofrer-se o mundo / e lhe dar em forma o senso que não tem» ⁽⁴³⁾. Poder-se-iam acrescentar citações de versos ou de poemas na íntegra que confirmassem a visão do mundo que a «Carta a Meus Filhos sobre os Fuzilamentos de Goya» inculca. Baste, quase abruptamente, à guisa de remate, citar versos do poema «Quando Penso» que são, em síntese, fruto da *ética* presente na obra poética de Jorge de Sena: «Mas quem de *liberdade* e *lealdade*, / como de *amor humano se viveu*» ⁽⁴⁴⁾ (grifo meu) tem a *dignidade* de viver com honra quem sacrificou «louvores, posições e algo mais», conforme confessa no prefácio da 1.^a edição de *Poesia-I*.

NOTAS

- (1) «Falando com Jorge de Sena», *O Tempo e o Modo*, 59 (Abril de 1968), pp. 409-430.
- (2) *Líricas Portuguesas*, vol. I, 3.ª ed. (Lisboa, Edições 70, 1984), p. 282.
- (3) *Metamorfoses*, in *Poesia-II* (Lisboa, Moraes Editores, 1978). O poema encontra-se a pp. 127-128.
- (4) *Conheço o Sal ... e Outros Poemas*, in *Poesia-III* (Lisboa, Moraes Editores, 1978) p. 212.
- (5) *Peregrinatio ad Loca Infecta*, in *Poesia-III*, p. 98.
- (6) Veja *Poesia-I*, 3.ª ed. (Lisboa, Edições 70, 1988), p. 28.
- (7) *Fidelidade*, in *Poesia-II*, pp. 40-44.
- (8) *Ibid.*, pp. 44-45.
- (9) «*Mensagem de Finados*»; *ibid.*, p. 51.
- (10) *Ibid.*, p. 52.
- (11) *Poesia-I*, p. 25.
- (12) *Ibid.*, pp. 78-79.
- (13) «Esgoto», *Coroa da Terra*, in *Poesia-I*, p. 94.
- (14) Soneto VI de «Génese», *Coroa da Terra*, in *Poesia-I*, pp. 120-121.
- (15) *Pedra Filosofal*, in *Poesia-I*, pp. 137-138.
- (16) *Ibid.*, p. 141.
- (17) «Alcance Eficaz»; *ibid.*, p. 147.
- (18) Soneto III de *As Evidências*, in *Poesia-I*, p. 184.
- (19) «Prefácio» a *Poesia-II*, pp. 14-15.
- (20) *Ibid.*, p. 15.
- (21) «Prefácio» a *Poesia-III*, p. 16.
- (22) «A Cidade Feliz», *Fidelidade*, in *Poesia-II*, p. 20.
- (23) *Ibid.*, pp. 20-21.
- (24) In *Poesia-II*, p. 99.
- (25) In *Poesia-II*, p. 162.
- (26) *Idem*.
- (27) *Ibid.*, p. 167.
- (28) «Prefácio da Primeira Edição» *Poesia-I*, p. 25.
- (29) «Ouvindo Canções de Dowland», *Arte de Música*, in *Poesia-II*, p. 173.
- (30) *Ibid.*, p. 177.
- (31) *Ibid.*, pp. 187-188.
- (32) «Oitavas, Ouvindo a Primeira Sinfonia de Brahms»; *ibid.*, p. 199.
- (33) «Das Lied von der Erde»; *ibid.*, p. 204.
- (34) *Ibid.*, p. 205.
- (35) «Final da Segunda Sinfonia de Sibbelius»; *ibid.*, p. 207.
- (36) «'Noite Transfigurada', de Schönberg»; *ibid.*, p. 210.
- (37) *Ibid.*, p. 212.
- (38) In *Poesia-III*, p. 17. Ver ainda poemas de *Poesia-III*, pp. 42, 47, 50, 56, 67, 71, 123 e 143.
- (39) «Os Últimos Revolucionários», in *Poesia-III*, p. 145.
- (40) *Ibid.*, pp. 141-142.
- (41) «O Recordar e Não»; *ibid.*, p. 149.
- (42) «Prefácio» a *Poesia-III*, p. 16.
- (43) «Uma Calista de Milão», *Exorcismos*, in *Poesia-III*, p. 162.
- (44) «'Quando Penso...'», *Conheço o Sal...*, in *Poesia-III*, p. 225.

IV

PARA UMA ÉTICA DO DESEJO: SOBRE OITO MEDITAÇÕES À BEIRA DO PACÍFICO

Jorge Fazenda Lourenço
Universidade da Califórnia, Santa Barbara

Das Terras de Vera Cruz, onde nascera, de antepassados portugueses, aquele Físico Prodigioso, que Jorge de Sena tinha por «alter-ego», haveria de ocultar-se renascido, libertando-se da teia ficcional que lhe fora berço, para então seguir o norte, onde anos depois, em seu persistente caminhar de exílio, trocaria as «planuras com lagos» do Wisconsin por aquelas montanhas da Califórnia que à beira-mar se repetem, em escarpadas praias que o Pacífico teimosamente banha. As praias são desertas, ou quase, como a solidão humana.

Que outro poderia ser este *eu* que do alto olha e se inclina, para «meditar sobre esta praia aonde a humanidade se desnude»? E que outro seria, senão esse mesmo corpo invisível, saído para o mundo na «serena paz das tardes infinitas»?... Hoje, poema V,

Ansiosamente que o sol nasça espero
olhando as nuvens pelo céu tão claro
que é ainda incerto o sol romper de entre elas.
[...]

Assim, se o sol sair, talvez que seja
este hoje um pouco de calor por horas
de ardência e mar, e os poucos pertinazes
em não perdê-lo venham junto às águas
sempre outros que não voltam repetidos
passear no espaço os corpos invisíveis
no dia a dia que se abeira rápido.
[...]

Provavelmente, as «Oito Meditações à Beira do Pacífico», que são os poemas de Sobre Esta Praia..., requerem apenas, e é tudo, o silêncio da nossa leitura, sob pena de resvalar-se nas escarpas críticas das «explicações inoportunas», como o poeta refere na sua introdução à edição italiana da sequência. E, acrescenta Jorge de Sena, «sendo

erótica, como é, muita da substância destes poemas [...] as explicações são mais que inoportunas: poesia e erotismo constituem uma equação que quem quer que seja dotado de sexo, inteligência e sensibilidade não só pode mas deve resolver, ou por certo não vive, ou nunca viveu, ou ainda não começou a viver». Quero dizer, eu devia calar-me já, e, quando muito, distribuir fotocópias dos poemas por aqueles de vós que, eventualmente, ou ainda não leram estes versos ou já os esqueceram, ou seja, por aqueles de vós que ainda não começaram a viver.

Confesso que é com alguma perturbação que me proponho falar sobre o testamento poético de Jorge de Sena, que são justamente estas «oito meditações». E por estranho que pareça, a perturbação começa-me pelo próprio facto de vos ver, e estar, assim enfarpelados, em todos os sentidos que queiram. Tenho para mim que a poesia, e em particular estes versos, exigem de nós uma total nudez, essa nudez que é, no poema VII,

[...]
na solidão do mundo a solidão buscada
para ter corpo inteiro sem que o saiba alguém,
nem mesmo ele saiba se é mulher, se é homem,
senão quando vestido for como lhe ordenam
que nas cidades vá como hábito de ser-se.

Deram-se conta já, por certo, de como estas meditações de Jorge de Sena trazem consigo uma das alegrias mais fundas e primeiras da poesia: o divino convite à dissolução dos costumes, tomando aqui o termo na sua acepção mais infinita, de maneiras de ser e de agir, de hábitos cívicos e mentais.

A poesia portuguesa tem proposto alguns destes momentos radicais. E sem querer adiantar comentários, e muito menos favorecer comparações, não será por certo fruto do acaso a admiração de Jorge de Sena pelo Alberto Caeiro de Fernando Pessoa, com a diferença essencial, e altamente significativa porque inovadora do filão camoniano, de ao ascetismo assexuado de Pessoa se contrapor o ascetismo erotizado de Sena.

O que, antes de mais a si mesmo, Jorge de Sena se propõe é o despojamento ou desposseção de si próprio, andarião da condição humana, num processo que lhe vem de longe, dos alvares da sua criação poética, e que tem um dos momentos culminantes precisamente em *O Físico Prodigioso*. Porque se a nudez, em todos os sentidos que queiram, é condição ética, e poética, do amor, como ensinam, aliás, os dois versos de Ovídio que antecedem a sequência de poemas, e se a nudez, na sua ingenuidade, é comunicação e abertura para o mundo, sem o amor — e de novo em todos os sentidos que queiram, desde que queiram o sentido do desejo e do desejo sexual —, sem o amor, a nudez não é senão (o que, aliás, sempre é) simulacro da morte, dissolução do ser.

Creio que tocamos aqui um dos pontos fulcrais deste seniano testamento poético, como Mécia de Sena lhe chamou um dia, sem que precisasse de escrevê-lo, relacionando-o com as célebres redondilhas de Luís de Camões, «Sobre os Rios Que Vão».

Com efeito, para além do paralelo sugerido pelos primeiros versos, trata-se, em ambos os casos, de despedidas, de uma meditação final ou balanço de tudo, conquanto, também em ambos os casos, não hajam sido esses os seus últimos poemas escritos. É que, não sendo os últimos, foram, por assim dizer, os derradeiros.

Em ambos a mesma, ainda que discreta, «contemplação monárquica», como lhe chama Bachelard, essa visão distanciada, e como que separada já, ou redimida, dos exílios da vida. Uma visão que em si mesma é conquista de uma terrena divindade, e que por isso mesmo, por ser terrena, nunca deixa de ser um saber relativo à experiência do mundo, que Jorge de Sena trouxe para o nosso tempo como testemunho poético (poema I):

Sobre esta praia me inclino.

Praias sei:

Me deitei nelas, fitei nelas, amei nelas
com os olhos pelo menos os deitados corpos
[...]

É deste saber concreto, experimentado ou experimentável, que se funda o que desde cedo Jorge de Sena vem poeticamente perseguindo e que é, a meu ver, uma ética do desejo, ou, o que no caso é o mesmo, uma ética do amor, que nele é também uma ética da poesia, ou melhor, o entendimento da poesia, como uma prática estética sempre, que não se aliena, porém, enquanto prática ética. A poesia, não como uma estética da ética, ou uma ética da estética, mas sim enquanto estética-ética, ou seja, aquela sua «fidelidade integral a si mesmo e à responsabilidade de estarmos no mundo».

Esta ética do desejo, que, na sua obra, é a procura, cada vez mais evidente, de uma ascese erótica, que no limite conduz à total desposseção de si próprio, está muitas vezes ligada, como logo no primeiro poema de *Sobre Esta Praia...*, ao motivo, bem real em Jorge de Sena, do exílio:

Do Atlântico ondas rebentavam plácidas
[...]
Aqui é um outro oceano.

Um outro tempo.

O carácter de testamento dos poemas não é, pois, alheio ao próprio facto, cronológico e biográfico, de eles lhe acontecerem após uma longa peregrinação pelos lugares do mundo, das Europas e das Áfricas, testemunhada nas colectâneas *Peregrinatio ad Loca Infecta* e *Exorcismos*, cujos poemas são anteriores à sequência do Pacífico, escrita entre 27 de Setembro e 6 de Dezembro de 1972. O poema «Camões na Ilha de Moçambique», de Junho desse ano, é já uma despedida, como o são também outros anteriores, entre eles «Em Creta, com o Minotauro», escrito nas vésperas de partir do Brasil para os Estados Unidos (de um exílio para outro exílio), sem esquecer aquele «Madrugada» (Há que deixar no mundo as ervas e a tristeza, / e ao lume de águas o rancor da vida», que, datado de Madrid, 4 de Setembro de 1972, prenuncia, claramente agora, os que estamos tratando. Por outro lado, a observação dos poemas contemporâneos de *Sobre Esta Praia...*, incluídos em *Conheço o Sal...* e *Outros Poemas* e na póstuma *Visão Perpétua*, mostra a coexistência de ambos os motivos: o do exílio e peregrinação; e o do erotismo, entre eles um dos mais corajosos da poesia portuguesa, «Filmes Pornográficos», onde se questionam o desejo, a beleza, o prazer e o amor.

Sobre esta Praia... Oito Meditações à Beira do Pacífico, editado só em 1977, mas, por uma coincidência feliz, no mesmo ano da primeira edição isolada de *O Físico Prodigioso*, é a última daquelas sequências ou ciclos de poemas (incluindo neles algumas séries de sonetos, como «Génesis» ou os «Sete Sonetos da Visão Perpétua») com que Jorge de Sena foi meditativamente pontuando o seu «diário poético», ciclos, séries, ou sequências, particularmente atentos àquela inquirição pertinaz sobre as virtualidades divinas da humanidade, ou seja, uma inquirição sobre as possibilidades de uma humana divindade.

Com efeito, a sequência do Pacífico, com os citados poemas de *Conheço o Sal...* e *Visão Perpétua*, formam como que um interregno na poesia em que Sena reflecte as suas viagens de além-Atlântico e Índico, retomada só depois da última «meditação», com três poemas de 8 de Dezembro: «Memória de Granada», «Zamora» e o que começa por «Deste sono mortal...», que juntamente com outro datado de 6, «Diz-me, Silêncio...», é como que um recordar para «o rancor da vida».

Outras observações seria útil fazer, quer quanto aos poemas contemporâneos de *Sobre Esta Praia...* (como «Crítica dos 'Topoi' ou «O Dáimon»), quer quanto àqueles que lhe são imediatamente anteriores e posteriores. O diálogo intertextual, o seu envolvimento, a sua importância, creio que ficam sugeridos. Queria apenas fixar aqui um dos versos do primeiro poema referido, que fala «em tempos de morrer-se de contextos mortos», o que, se é uma crítica da literatura, e da literatice, não o é menos da actual condição humana. Crítica existencial que nas «Oito Meditações» será crítica do corpo, de um eros ensimesmado, entediado na sua própria liberdade, aquele «sexo sem sexo» de que Sena fala na aludida introdução à edição italiana da sequência. Como diz o final do poema I:

Se aqui nasceram deuses nada resta deles
senão a luz mortal de corpos como máquinas
de um sexo que se odeia no prazer que tenha
e mais é de ódio ao ver-se desejado.

É sobretudo deste exílio do corpo que aqui se fala. Exílio de uma condição divina que fora a nossa, de humanos perdidos na Babel dos tempos, onde a memória de centauros se vê agora aturdida pelo roncar de motorizadas.

Em Jorge de Sena, ao desterro humano neste mundo não corresponde, como par dialéctico, uma qualquer esperança, traída ou não, de visão beatífica, no sentido religioso do termo. A essa solidão existencial, e erótica, corresponde sim uma procurada visão da beleza, beleza concreta, de corpos em harmonia, ou, se assim quiserem, uma perseguida beatitude pagã, que dá pelo nome de amor. E o amor, neste poeta, nunca deixa de ser o amor material, aquele amor do corpo que é a alma: amor precário, desejo de permanente conquista, única eternidade para uma morte que nos exila dia-a-dia.

É certo que, como diz Joaquim Manuel Magalhães, esta sequência octogonal «anuncia uma visão das relações dos corpos, uma superação dos recalcamientos colectivos», referida à «multiplicidade do amor» e a um «olhar sem repressão». Mas, em contraponto, entrevêm-se pelos versos destes poemas «corpos lada a lado como espadas frias» (poema I), numa «solidão sem nome de se verem nus» (poema IV), «corpos de esbelteza, [...] tão frios» (poema VI), corpos que «jazem» (poema VIII), ou, como no poema I,

Ambíguos corpos, sexos vacilantes,
um cheiro de cadáver, que ao amor não feito
concentra de tristeza e de um anseio
de matar ou ser morto sem prazer nem mágoa.

Em *Sobre Esta Praia* ..., não obstante a beleza dos corpos e a sua aparente harmonia, somos confrontados com uma beleza estéril, exausta, extinta de desejo, falha daquele «amor de uma nudez que amor descobre», de que fala um dos poemas de *Conheço o Sal...*, «Despir Alguém...», contemporâneo da sequência.

A roseira do Físico Prodigioso correspondem agora as sarças (vindas do «Caim» de *Génesis*), símbolo da presença divina, no último verso do último poema. Mas, se a roseira era símbolo epifânico de um desejo amoroso, já no poema derradeiro

Crepitam sarças mas os corpos não.

Talvez estejamos agora perante uma presença divina que se ignora, alheia de nós mesmos, ou porque o desejo envelheceu, ou o amor, essa criança nua e de tenra idade de que fala Ovídio, precise, urgentemente, de resgatar a sua nudez e a sua inocência.

Falei em testamento poético e em ética do desejo, não em lições de moral ou normas de conduta. Estes poemas-meditações de Jorge de Sena, creio eu, são sobretudo um desafio à nossa memória colectiva e à nossa capacidade de sermos mais humanos. Ou seja, um desafio à moral pública, que nos despe vestindo, e à outra, que nos veste despindo.

O certo é que a nudez sem amor é amor que se não descobre.

BIBLIOGRAFIA

- BACHELARD, Gaston, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Corti, 1948.
MAGALHÃES, Joaquim Manuel, «Vitorino Nemésio e Jorge de Sena: Uma Comparação», *Os Dois Crepúsculos: Sobre Poesia Portuguesa Actual e Outras Crónicas*, Lisboa, A Regra do Jogo, 1981, pp. 21-35.
SENA, Jorge de, «Ai lettori italiani», *Su questa spiaggia*, trad. de Carlo Vittorio Cattaneo e Ruggero Jacobbi, Roma, Associazione Culturale «Portucale», 1984, pp. 13-17.

, *Sobre Esta Praia... Oito Meditações à Beira do Pacífico*, 1977, in *Poesia-III*, Lisboa, Moraes, 1978, pp. 237-250.

V

JORGE DE SENA: A PIRÂMIDE NO INVERSO PROJECTO DE CONSTRUÇÃO

Luís F. Adriano Carlos
Universidade do Porto

Os últimos dez anos conheceram uma considerável proliferação de textos críticos e ensaísticos sobre questões parcelares da obra de Jorge de Sena, principalmente nos domínios da ficção e da poesia. Mas demoram os contributos de fundo para uma visão global de base que possa abrir caminhos seguros à multiplicação das leituras. Se qualquer tentativa de abordagem analítica de obra tão vasta e complexa desde logo mergulharia em gélida inibição, ou pela iminência de uma fatal superficialidade descritiva, ou pela vertigem de uma empresa gigantesca a que seria preciso entregar no mínimo uma vida inteira ⁽¹⁾, já um tipo intermédio de investimento sistematizante em grandes campos delimitados pelo conceito de «género» oferece razoáveis garantias de operacionalidade. Supõe-se que esta estratégia vertical incrementará os meios e os modos de apreensão das correlações horizontais (intratextuais) através dos diversos campos genéricos e possibilitará uma mais rigorosa articulação das partes no todo de uma obra fundamentalmente multimoda na sua intrínseca coesão. Neste contexto, proponho-me enfrentar um tal estudo de longo curso ⁽²⁾, elegendo para objecto de pesquisa a totalidade da «obra poética» de Jorge de Sena, ou seja, a secção onde o género lírico é predominante, de *Perseguição* (1942) a *Sobre Esta Praia...* — *Oito Meditações à Beira do Pacífico* (1977), sem excluir os livros póstumos, de *40 Anos de Servidão* (1979) a *Post-Scriptum-II* («poemas de adolescência», 1985).

É consabido que Jorge de Sena se classificava acima de tudo como poeta e que nele a expressão poética simula a todo o instante uma função de centralidade no quadro da obra geral. E também se reconhece cada vez mais a importância determinante da sua poesia no âmbito da literatura portuguesa moderna e contemporânea. Contudo, a bibliografia passiva existente não satisfaz a necessária correspondência no plano do conhecimento científico. A maioria dos exemplares bibliográficos distribui-se por prefácios, resenhas críticas, artigos de carácter jornalísticos, introduções a antologias e breves ensaios em revistas ou em volumes colectivos, com destaque para *O Tempo e o Modo* (n.º 59, 1968), *Colóquio/Letras* (n.º 67, 1982), *Quaderni Portoghesi* (n.ºs 13-14, 1983), *Letras & Letras* (n.º 7, 1988), *Studies on Jorge de Sena* —

A Colloquium (colectânea, 1981), *Estudos sobre Jorge de Sena* (*idem*, 1984) e *Uma Tarde com Jorge de Sena* (*idem*, 1986). Quanto a volumes que incluam na íntegra um ensaio crítico autónomo, recenseamos dois únicos trabalhos, de incidências específicas, o de Alexandre Pinheiro Torres sobre *Perseguição* e o de Francisco Cota Fagundes sobre *Arte de Música* (1968) ⁽³⁾. No respeitante a dissertações universitárias, surgiram até ao momento: a de Carlo Vittorio Cattaneo, *Una Poesia de Jorge de Sena — studio di Strutture* (licenciatura, Universidade de Roma, 1970), publicada com alterações em *Estudos Italianos em Portugal* (n.ºs 38-39, 1975-1976); a de Ana Maria Gottardi Leal, *Jorge de Sena — A Modernidade da Tradição* (doutoramento, Universidade de São Paulo, 1984); e a do presente autor, *Jorge de Sena e a Escrita dos Limites — Análises das Estruturas Paragramáticas nos «Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómena»* (mestrado, Universidade do Porto, 1986). Os primeiro e terceiro trabalhos executam abordagens parcelares no interior da obra poética, porquanto estudam, respectivamente, ainda que em sentidos generalizantes, o poema «Imensos de Searas...», de *Pedra Filosofal* (1950), e os *Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómena*, de *Metamorfoses* (1963). Por seu turno, a tese de A. M. Gottardi Leal debruça-se sobre o estrito campo das recorrências de elementos tradicionais numa textura poemática que exceptua os conjuntos *Camões Dirige-se aos Seus Contemporâneos* (1973), *Sobre Esta Praia...* — *Oito Meditações à beira do Pacífico*, *40 Anos de Servidão*, *Visão Perpétua* (1982) e *Post-Scriptum-II*.

De uma maneira geral, este acervo bibliográfico apresenta contributos preciosos para a compreensão da obra poética seniana. Mas incide quase inteiramente na ordem das estruturas de superfície do espaço textual, sem os aprofundamentos analíticos que urge desenvolver. Não basta multiplicar as segmentações da superfície dos textos, descrever predominâncias e frequências, identificar aflorações ou fases surrealistas, neo-realistas, classicizantes, barroquizantes, experimentalistas, etc., estabelecer uma tipologia provisória dos discursos e isolar determinado número de blocos temáticos. Creio ser viável uma primeira hipótese de trabalho: lançar um projecto que complementarmente procure captar e sistematizar os modos de organização formal de categorias, antinomias, tensões e metamorfoses na poética e na poesia de Jorge de Sena, partindo do postulado de que as manifestações figurativas pressupõem a existência de *formas profundas* definidas como modelos de engendramento estrutural. Recorro a uma imagem geométrica para melhor explicitar os termos do projecto. Imaginemos o vértice de uma estranha pirâmide invertida que flutuasse sobre águas profundas e cuja base fosse mais ou menos coincidente com o grau zero da altitude. O objectivo nuclear é precisamente esse vértice, lá onde as formas se preenchem de uma função irradiante. Ora, a pirâmide, que segundo Wilhelm Worringer representa «a mais radical abstractização» ⁽⁴⁾, encerra características de extrema validade analógica. Vale a pena convocar o reciocínio de Alois Riegl: «Colocado o contemplador ante qualquer uma das suas quatro faces, o seu olho não percebe senão a superfície unitária de um triângulo isósceles, cujos lados claramente limitativos não lembram de nenhuma maneira a profundidade que se abre por detrás deles. Graças a esta limitação bem reflectida e posta em evidência com extrema acuidade, graças a esta redução do fenómeno material exterior às dimensões planas, o fim utilitário próprio da pirâmide — a formação espacial — faz-se esquecer totalmente. Ele restringe-se à instalação de uma pequena câmara funerária, cujos acessos discretos são por assim dizer inexistentes aos olhos do espectador exterior.» ⁽⁵⁾ A sugestão não pode

ser outra: exceder o olhar da superfície das formas e penetrar os «acessos discretos» da obra poética seniana constituirão as vias catalisantes de uma operação analítica orientada para a projecção na base do seu ponto mais distante, o vértice piramidal.

No meu trabalho sobre os sonetos a Afrodite Anadiómena considere a poética de Jorge de Sena como, essencialmente, *uma poética da metamorfose* nos vários níveis articulados da produção significativa. Os sonetos operariam a *concentração* paradigmática das *tensões profundas* da totalidade da obra. Mais do que representando um dos seus limites, esmagariam num mesmo ponto dois grandes limites semio-retóricos, a *polaridade* configurada pelos valores da ordem e da desordem, do código e do anticódigo, do legível e do ilegível: «clássico» *versus* «barroco», dois paradigmas históricos e formais que simultaneamente se atraem e repelem de modo incomparável. *Os Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómena* — «que, permitam-me que diga, julgo dos poemas mais importantes que escrevi»⁽⁶⁾ — seriam o vértice (ou o vórtice) da obra poética geral, a sua aresta prodigiosa de que emanariam as forças latentes de uma oposição elementar e de uma tensão geradora. Eis a segunda hipótese, a deslocar e a desenvolver.

Uma das particularidades de Jorge de Sena — notável teórico, crítico e historiador literário — consiste no facto de sempre ter mantido com a sua própria obra poética uma relação amorosa de tipo reflexivo, interpretativo ou explicativo. São célebres os invulgares prefácios que inseria nos seus livros para, de acordo com o seu argumento, compensar a desatenção da crítica. E revelam-se cruciais algumas pistas que obliquamente dispôs através de tudo quanto escreveu. Daí a conveniência em interrogarmos liminarmente os seus metatextos e paratextos. Um simples teste de diagnóstico, por meio de aproximações discretas mas calculadas, indicará resultados animadores. Quando Jorge de Sena publica o primeiro livro, *Perseguição*, caracteriza o processo poético, sob o signo de uma epígrafe de António Machado, como uma busca do «tu essencial», isto é, como uma correlação intersubjectiva *eu-tu* ⁽⁷⁾. Ao formular a «poética do testemunho», situa o «mundo» no centro da articulação de outras duas instâncias polares: o «dentro» e o «fora» ⁽⁸⁾. Mais tarde afirmará que a sua poesia comporta uma «expressão intrinsecamente dialéctica ou em dialéctico fluxo» ⁽⁹⁾. Sublinhe-se *expressão em dialéctico fluxo*. Mas há mais: a progressão da escrita seniana, de *Perseguição* a *Pedra Filosofal*, é pelo poeta modelizada em termos de aquisição gradual de uma «reflectida espontaneidade» ou «paradoxal objectividade» ⁽¹⁰⁾, afinal junção do *eu* e do *tu*, do *dentro* e do *fora*, do automatismo pré-reflexivo (de conotações surrealistas) e do controlo racional (de conotações classicistas), conduzindo a expressão ao que poderemos denominar o paradoxo poético de um «automatismo reflectido». Se a tudo isto acrescentarmos aquela tão conhecida definição de Sena, em entrevista de 1955 a Vasco Miranda, segundo a qual a sua poesia exprime «um desejo de expressão lapidar, clássica, da libertação surrealista» ⁽¹¹⁾, disporemos de condições para mergulhar nas águas profundas até ao vértice da pirâmide. Repare-se: *expressão clássica da libertação surrealista*. A tensão é sensível.

Importa, porém, notar que o «clássico» e o «surrealista» não são teoricamente niveláveis. O surrealismo deriva de uma factura complexa, reside a uma larga distância do nível elementar em que se inscreve o «clássico». Por outro lado, não se sabe bem a que opor o surrealismo em termos formais. Esta combinatória circula, portanto, no plano superficial das manifestações estéticas, é uma combinatória refractada. Resta devolver o «clássico» aos níveis profundos e neles determinar a

correspondência categorial do surrealismo: o «barroco». Neste caso, é ainda Jorge de Sena quem poderá subsidiar-nos com a sua famosa «tipologia literária», onde estabelece uma organização teórica de 22 «planos de análise» desdobrados em outros tantos pares de «atitudes estéticas» fenomenologicamente entendidas e dialecticamente articuladas ⁽¹²⁾. De entre os 22 «pares antitéticos» salienta-se, no «plano da expressão», a dicotomia trans-histórica «clássico» *versus* «barroco». Defrontamos aqui de maneira explícita a problemática das «formas tomadas preferencialmente em si mesmas», mas integradas numa «visão funcional», isto é, numa «formalidade». Os dois sistemas de formas distribuem assim duas grandes séries de traços: o «clássico» é transitivo, porque a sua formalidade «é vista como algo que exprime», reduzindo as «virtualidades harmónicas» das «células expressivas», sacrificadas a uma «coerência externa» de tipo dedutivo; por sua vez, o «barroco» afigura-se intransitivo, porque a sua formalidade se apresenta «como algo que é expresso» orientando-se «no sentido de fixar, nas convoluções das ideias ou das imagens, todas as virtualidades harmónicas de uma célula expressiva» e de constituir uma «coerência interna» de tipo indutivo. No «Estudo Tipológico de Um Soneto de Camões» acrescentado em apêndice, Jorge de Sena leva a efeito uma demonstração prática cuja reveladora e significativa síntese se centra na seguinte passagem: «Esta expressão barroca., tendendo à expansão dos possíveis, está em contradição com a emoção clássica que qualificámos, tendendo à contenção expressiva. A busca de uma coerência interna, que apontámos como característica da expressão barroca, coexiste com uma emoção que é usada para conter elegantemente uma concepção estética do mundo. Esta concepção, pois, comunica-se-nos simultaneamente por uma emoção que se quer discreta, e por uma expressão que passa da dedução (coerência externa) à indução (coerência interna). Daí o estado de contraditória tensão, cujo dramatismo é tanto mais sensível quanto a coerência se recusa às satisfações racionalistas, para desenvolver-se em geometrismo analógico. Tal estado de tensão define, em parte, o que chamámos *maneirismo* em Camões» ⁽¹³⁾. O terceiro termo: «maneirismo», de Camões ao próprio Jorge de Sena, resultando da intersecção estrutural dos dois sistemas de formas categoriais. O jogo analítico passará pela determinação dos graus de intersecção ocorrentes e de toda uma gama de variáveis e tonalidades donde deriva o carácter compósito e volúvel da expressão poética seniana.

Este capítulo da tipologia de Sena é hoje em dia um domínio de abundância com sólida sustentação teórica. Já em 1908 Wilhelm Worringer, no livro que consagrou à «psicologia do estilo», *Abstracção e Einfühlung*, procedia a uma «polarização da arte» mediante um «dualismo estético» que opunha à «estrutura orgânica» e naturalista (o *Einfühlung*) uma «configuração cristalina», inorgânica, da ordem da abstracção geométrica e da valorização do «estilo». Os dois pólos, segundo Worringer, «são antitéticos, excluem-se um ao outro [ainda que exista um «grau intermédio»], o que não impede que a história efectiva das artes não cesse de manifestar uma confrontação ininterrupta entre as duas tendências» ⁽¹⁴⁾. Sete anos depois, Heinrich Wölfflin, com *Princípios Fundamentais da História da Arte — O Problema da Evolução do Estilo na Arte Moderna* ⁽¹⁵⁾, inaugura o processo «formalista» no estudo do «clássico» e do «barroco», encarados de uma vez como estilos históricos e abstractos. Para Wölfflin, o objecto estético encerra uma manifestação positiva de forças abstractas e elementares, sendo cada estilo uma distinta operação de selecção de categorias formais. O «contraste do tipo clássico e do tipo barroco» é desencadeado pela

confrontação de duas longas séries de traços antinómicos: a arte clássica define-se como a «arte das formas fechadas», da proporção estática e perfeita, do equilíbrio estável e simétrico sobre um «eixo central», a independência das partes, do «ideal de clareza absoluta» e das linhas precisas, que garantem uma permanência das formas; por seu turno, o barroco é o paradigma das formas abertas, do movimento, da mudança, da metamorfose, das rupturas de equilíbrio e do instável, da multiplicação de linhas, arestas e imagens, do ilimitado e da dissolução das formas. Assim, partindo da verificação empírica destas e doutras «constantes na evolução de todos os estilos», Wölfflin confere legitimidade ao regime de «uma história interior das formas».

E é justamente a «vida das formas» que em 1934 Henri Focillon irá estudar ⁽¹⁶⁾, após Eugenio D'Ors ter com algum excesso negado a historicidade do barroco e adoptado uma perspectiva meta-histórica atente às «constantes» formadoras desta «categoria do espírito». Focillon, por sua parte, distingue de modo muito claro as categorias históricas das categorias formais: «a vida perpétua dos estilos atinge e reúne o estilo como valor universal, quer dizer, uma ordem que vale para sempre e que, para além das curvas do tempo, estabelece [...] a linha das alturas». Em seu entender, se o «estado clássico» representa a «conformidade das partes», a estabilidade, a segurança e a solidez, o «estado barroco» é o momento mais liberto da vida das formas, porquanto destruiu o princípio da «conveniência íntima» em benefício da auto-intensidade e da expansão obsessiva de todos os possíveis. Esta área das constantes formais seria objecto de séries de aplicações teórico-analíticas nas décadas seguintes, alargando zonas de reflexão a que outros contributos, de um Walter Benjamim, de um Luciano Anceschi, de um Jacques Lacan ou de um Roland Barthes, forneceram maior consistência, insistência. Merecem atenção estudos vários de autores como Pierre Charpentrat (1967), Claude-Gilbert Dubois (1973), Severo Sarduy (1975), Christine Buci-Glucksmann (1984 e 1986) e Gérard de Cortanze (1987), que sistematizam as reflexões anteriores e, o que é para nós mais importante, *legitimam em definitivo a proposta tipológica de Jorge de Sena*.

Não quero, contudo, deixar de pôr em destaque um livro de 1987, recém-traduzido para português: *A Idade Neobarroca*, do italiano Omar Calabrese ⁽¹⁷⁾, que nos oferece uma aplicação das categorias «clássico» e «barroco» de excepcional utilidade para o nosso problema. Calabrese defende a tese de que «muitos importantes fenómenos culturais do nosso tempo são marcas de uma 'forma' interna específica que pode trazer à mente o barroco». E parte do seguinte princípio: as «formas subjacentes aos fenómenos culturais [...] consistem no seu andamento estrutural» e coexistem conflitualmente «com outras de diferentes natureza e estabilidade interna». O grande conflito estético trava-se entre o «clássico» e o «barroco», duas «categorias da forma» (da expressão e do conteúdo) a que se atribui o valor de duas *morfologias* «em competição»: qualquer fenómeno é inevitavelmente ou clássico ou barroco, bastando, para o seu reconhecimento, identificar as «morfologias subjacentes, articuladas em diversos níveis de abstracção».

A síntese teórica de Calabrese transporta ainda a vantagem de delimitar com rigor e clareza dois níveis de investimento analítico: o nível das formas («modelos morfológicos em transformação») e o nível das *figuras* («manifestação histórica dos fenómenos»). O que termina com uma série de confusões no debate sobre a historicidade e a não-historicidade dos dois sistemas de formas. Ora, no nosso caso, o nível das formas corresponde ao vértice da pirâmide invertida e ao movimento formal ascen-

dente, enquanto o nível das figuras se inscreve no plano histórico das manifestações textuais, da versão de superfície de determinado texto. Por conseguinte, interessa captar no nível profundo da textualidade seniana os valores categoriais deste jogo de sobreposições de um «sistema centrado» («clássico») e de um «sistema descentrado» («barroco»), do estável e do instável, do regular e do irregular. Na obra poética de Jorge de Sena é perceptível um conjunto de categorizações que ordenam o sistema poemático (retóricas, versificatórias, estéticas, temáticas, éticas, etc.); mas não é menos notável o conjunto de categorizações que, como diria Calabrese, «'excitam'» fortemente a ordenação do sistema e [...] o desestabilizam em algumas partes, [...] o submetem a turbulências e flutuações» (18). A forma e a metamorfose, quando não a anamorfose ou a «suprametamorfose», empreendem uma luta profunda que urge dotar de regras explícitas. Porque Jorge de Sena não é nem um «clássico» nem um «barroco»: é fundamentalmente «clássico» e «barroco» de um só lance, por definição estrutural. Uma gramática dos dispositivos e mecanismos poético-retóricos que activam este funcionamento subterrâneo do espaço textual possibilitará a ultrapassagem das moveidias determinações de zonas de influência, afluência e confluência, cujos núcleos mais firmes se localizam em *Perseguição*, *Pedra Filosofal*, *As Evidências* (1955), *Fidelidade* (1958) e *Metamorfoses*, todos eles pulverizados entre si e nos livros subsequentes. À pergunta: como se conjugam as várias correntes estéticas modernas («sem 'ismos'», sublinhou o poeta) e seus conteúdos temáticos numa obra tão multímoda mas ao mesmo tempo de tão forte coesão?, caberá responder com um trabalho de análise não apenas na horizontal mas sobretudo na vertical e na diagonal. Todos os sistemas manifestados implicam sistemas manifestantes: aqui, o «clássico» e o «barroco», ou, em termos figurativos, as miragens de Camões e de Goethe, de Gracián e de Rimbaud.

NOTAS

(¹) A mais ousada tentativa de abordagem global da obra de Jorge de Sena é da responsabilidade de Jorge Fazenda Lourenço, em *O Essencial sobre Jorge de Sena* (Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987). Como o título indica, trata-se de um trabalho *sintético*, ao mesmo bem sucedido e desesperante, uma vez que proporciona a visão simultânea de uma plenitude feliz (a síntese) e de um imenso vazio a preencher (a análise).

(²) Estudo a realizar sob a orientação científica do Prof. Eduardo Prado Coelho e com o apoio do Instituto Nacional de Investigação Científica, e que apresentarei à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, onde exerço funções docentes, como tese de doutoramento.

(³) Respectivamente: *O Código Científico-Cosmogónico-Metafísico de «Perseguição» de Jorge de Sena* (Lisboa, Moraes Editores, 1980) e *A Poet's Way with Music: Humanism in Jorge de Sena's Poetry* (Providence, Gávea-Browon, 1988).

(⁴) *Abstraction et Einfühlung*, trad. francesa do alemão (Paris, Klincksieck, 1986), p. 115.

(⁵) Cit. in *ibid.*, p. 114.

(⁶) Jorge de Sena, «Nota de Abertura», in *Trinta Anos de Poesia* (Porto, Inova, 1972), p. 17.

(⁷) «No es el yo fundamental / eso que busca el poeta, / sino el tu esencial» (António Machado), *Perseguição* (Lisboa, Edições «Cadernos de Poesia», 1942), p. 61.

(⁸) «Prefácio da Primeira Edição» (1961), *Poesia-I* (Lisboa, Moraes Editores, 1977), p. 26.

(⁹) «Prefácio à Segunda Edição», *ibid.*, p. 15.

(¹⁰) «Prefácio da Primeira Edição», *ibid.*, p. 28.

(¹¹) *Império*, 45-46 (Lourenço Marques, Janeiro-Fevereiro de 1955). Também incluído em *O Reino da Estupidez—I* (Lisboa, Moraes Editores, 1979), p. 212.

(¹²) «Ensaio de Uma Tipologia Literária» (1960), in *Dialécticas Teóricas da Literatura* (Lisboa, Edições 70, 1977), pp. 30-36 e 41-43.

(¹³) *Ibid.*, pp. 90 e 91.

(¹⁴) *Op. cit.*, esp. pp. 60, 61, 76 e 79.

(¹⁵) *Principes Fondamentaux de l'Histoire de l'Art—Le Problème de l'Évolution du Style dans l'Art Moderne*, trad. francesa do alemão (Paris, Gallimard, 1966), esp. pp. 14, 15, 19, 20, 21, 74-77, 136-139, 175, 263 e 264.

(¹⁶) *Vie des Formes* (Paris, P.U.F., 1964), esp. pp. 2, 3, 19, 20, 21, 39, 83-87 e 100.

(¹⁷) (Lisboa, Edições 70, 1988), esp. pp. 27, 28, 34, 40, 62, 131, 198 e 199.

(¹⁸) *Ibid.*, p. 39.

VI

OS «SETE SONETOS DA VISÃO PERPÉTUA», OU O QUE HÁ NUM CLÍMAX?

Rip Cohen
Universidade de Chicago

Os «Sete Sonetos da Visão Perpétua» parecem ser uma sequência de sete sonetos ⁽¹⁾. Cada um dos primeiros seis contém quinze versos, agrupados em dois quartetos, dois tercetos e uma «fiinda» — de um verso extra, separado dos restantes. O sétimo soneto tem basicamente a mesma forma, embora a fiinda consista de dois versos, para um total de dezasseis. Mas, apesar da aparentemente irrefutável evidência do título, eu gostaria de sugerir que este poema deveria ser lido como uma única canção, embora o esquema rimático da segunda parte de cada estrofe seja diferente em cada caso. Não quero invocar aqui o argumento de que Jorge de Sena tinha recentemente completado um estudo maciço das canções camonianas. Ler os sete sonetos é ver que formam um discurso contínuo.

Há alguma diferença entre uma sequência de sete sonetos e um poema constituído por sete estrofes em que cada uma parece um soneto? Talvez não, mas acredito que o sétimo soneto não é simplesmente o último soneto de uma sequência; é o clímax de um poema. Seja qual for o ângulo de visão, este sétimo soneto difere dos outros seis em diversos níveis puramente formais de análise. Eis aqui alguns:

1 — É, como referi, o único que tem uma fiinda de dois versos.

2 — Se olharmos para a vogal tónica final no fim de cada oitava e no fim da fiinda de cada um dos seis primeiros sonetos, veremos que, com uma simples excepção, as únicas vogais que aparecem são «a», «e» e «i». Portanto, podemos afirmar que os seis primeiros sonetos contêm o mesmo padrão de vogais em posições privilegiadas e que as vogais a-e-i ocupam todas estas posições, à excepção de uma. (A única excepção é no fim do soneto central, o quarto.) Mas, enquanto nos seis primeiros sonetos encontramos vinte vezes as vogais «u» e «o» na última posição tónica do verso (todos menos o terceiro soneto contêm rimas em «u» e «o»), no sétimo soneto as únicas vogais em posição rimática são precisamente «a», «e» e «i».

3 — É o que contém o maior número de repetições verbais — refiro-me a palavras que são usadas mais de uma vez dentro do mesmo soneto. (Os números referem-se aos versos).

*olhei-te, 1; em meu olhar, 5; ainda hei-de olhar-te, 1, 7; olhamos, 11; *quando, 2, 7, 12; *deixando, 3; deixaste, 9; *espaço, 3, 9; *ano após ano, 5; *não te amo, 9; *não te amei nunca, 10; *nunca te amarei, 10; *não se ama nunca, 11; *a luz, 15, 16.]

4 — É o que contém o maior número de formas verbais finitas. A contagem para todos os sonetos é, por ordem: 7, 16, 12, 15, 13, 19, 23.

5 — Também é o que contém o maior número de verbos na primeira pessoa do singular. Mais uma vez, a contagem para os sete sonetos é, por ordem: 1, 4, 3, 4, 5, 7, 13. No sétimo soneto, o número de verbos na primeira pessoa do singular é quase o dobro do número de verbos na mesma pessoa gramatical no soneto que se lhe segue na contagem.

6 — É o que contém o maior número de orações principais, ou, para ser mais preciso, de verbos que são os verbos principais de orações principais. Aqui a contagem para os sete sonetos é, por ordem: 6, 4, 5, 7, 8, 7, 10. Se considerarmos verbos na primeira pessoa do singular que são verbos principais de orações principais, os números serão: 1, 0, 1, 2, 3, 2, 6.

7 — É o único soneto em que há duas ocorrências de sintaxe contínua entre secções (quartetos, tercetos, fiinda) sem qualquer uso de pontuação e ainda uma outra ocorrência com pontuação.

8 — É o único soneto em que há três versos que contêm frases que começam e acabam dentro do mesmo verso.

9 — É um dos dois sonetos que contêm dois períodos sintácticos de três versos e meio ou mais.

10 — É o único soneto que contém verdadeiros futuros do indicativo ou do conjuntivo.

11 — A imagem da figura recortada pela luz no mar, que inicia o primeiro soneto e que gradualmente desce ao longo da sequência, aparecendo sucessivamente num ponto mais abaixo do soneto, volta a surgir no fim.

12 — Acompanhando o aparecimento final desta imagem recorrente, encontramos a rima «aceso»/«preso» — a rima inicial do primeiro soneto, e as mesmas palavras.

13 — Finalmente, uma nota negativa: encontramos mais negativas aqui do que em qualquer dos outros sonetos. Contando «não», «nem», «senão», «ninguém» e «nunca», o resultado é, por ordem: 2, 3, 6, 2, 3, 3, 8.

Claro que um poema não é apenas um conjunto de vogais, ritmos, encavalgamentos, modos e tempos verbais, períodos sintácticos, repetições lexicais, etc. Este poema contém uma lógica discursiva, uma lógica do discurso. Mas, antes que diga alguma coisa acerca da estrutura global do discurso, gostaria de examinar o soneto sintagma por sintagma, para fazer algumas observações. (Devo sublinhar que, embora às vezes me refira ao «tu» do poema no feminino, não há no texto um único indicador morfológico a confirmá-lo. Trata-se de uma mera conveniência de apresentação).

E OLHEI-TE POR MAIS TEMPO. É a breve afirmação da contemplação demorada do «Outro», a que o Sujeito se tem vindo a referir repetidamente. Inclui o «eu», o «tu», o acto de olhar («olhei») e o período durante o qual a contemplação teve lugar. Mas a expressão «por mais tempo» refere-se implicitamente aos «outros»

mencionados no fim do soneto VI. O sentido desta frase é, portanto, «por mais tempo do que todos os que aqui vêm para te olhar», por mais tempo do que os outros «tantos» ridicularizados no fim do soneto VI. Do ponto de vista rítmico, esta frase marca a segunda vez em que um soneto abre com uma frase que acaba a meio do verso (o único exemplo para além deste é no começo do terceiro soneto).

AINDA HEI-DE OLHAR-TE. Este é o primeiro verdadeiro futuro do indicativo nos «Sete Sonetos» — as formas do futuro nos sonetos III (será, 13, há-de ter, 15), IV (hei-de ver, 5, hei-de vê-lo, 7, dormirá, 9, 10) e V (será, 2) são futuros especulativos e todos, com a excepção de um, ocorrem com perguntas: Como hei-de olhar-te? Dormirá teu corpo? Será que sentiste?, e assim por diante. «Hei-de olhar-te» é a afirmação de que o Sujeito ainda olhará o Outro no futuro.

QUANDO...PARTIRES. Esta é a primeira ocorrência do futuro do conjuntivo e a primeira referência, em todo o poema, à partida do Outro. Até agora, o Outro tem estado presente quer como imagem (na memória ou na fantasia do Sujeito), quer como uma presença real, no presente (por exemplo, «passas lentamente», V, 1), ou no passado muito recente («hoje...tu não viste...despiste», I, 12-14; «que te tive», III, 1; «como o possuí», IV, 6. «Quando ...partires» introduz, portanto, uma possibilidade até agora não mencionada no texto.

ACABADOS TEUS LUGARES. Esta frase, uma espécie de ablativo absoluto, com a força de uma oração causal ou pelo menos de uma circunstância que é temporalmente anterior ao tempo de «partires», introduz uma nova viragem. No primeiro soneto, o Sujeito dissera que a sua visão, como uma escrava que regressa (a clássica imagem do amante que não consegue escapar à amada), o tinha preso aos «lugares» do Outro — aos lugares onde vira o Outro, talvez aos lugares do corpo do Outro, talvez aos lugares (*sítios*) da memória onde continua a encontrar o Outro ou a sua imagem (e há mais possibilidades). Agora parece que pode ser o fim destes lugares enigmáticos.

DEIXANDO NO AR O ESPAÇO DE FINGIRES / A GRAÇA JUVENIL QUE EU DEVOREI. Quando partir, ela deixará no ar «o espaço de fingires a graça juvenil» que ele devorou, etc. Uma vez acabados os seus lugares, quando ela partir, deixará ainda um rasto — um espaço no ar — uma emanção de segundo ou terceiro grau da sua graça anterior. A expressão «fingires a graça juvenil» é a reformulação concisa de um dos temas principais do poema: que o «tu» já não possui aquela «graça juvenil» de outrora, que agora ela já só pode fingir tê-la. A forma verbal «devorei» pode parecer conter conotações obscenas, mas, se o Sujeito nunca (até hoje) «possuirá» o Outro fisicamente, este devorar deve ser lido como puramente figurativo. Mesmo assim, subentende uma voracidade ocular que reflecte a obsessão do Sujeito com o «tu» ou com a sua imagem ou com ambos, e parece identificar o olhar com a posse. Esta equivalência tornar-se-á mais clara dentro em pouco.

ANO APÓS ANO. Embora a imagem que abre o poema — a figura recortada contra o mar — reapareça em quase todos os outros sonetos (III, 3 e segs.; IV, 7; V, 9 e segs.; VI, 10 e segs.), a palavra com que o texto abre e que introduz esta imagem central, «anos», reaparece aqui apenas pela segunda vez (a primeira repetição é em II, 4: «o que sonhara em anos»), e é usada duas vezes, de tal maneira que «ano após ano» é um claro eco de «anos sem fim».

E EM MEU OLHAR TOMEI / DE TODOS QUE TE TINHAM SEM TE VER. Nos «Sete Sonetos» são abundantes os verbos e substantivos relacionados com ver,

olhar, contemplar. Mas a expressão «meu olhar» marca o regresso à forma encontrada na primeira ocorrência deste verbo — no primeiro soneto (uma forma que reaparece uma vez nos sonetos intermédios — em V, 6), e que faz parte de um crescendo de cinco repetições do mesmo verbo dentro do sétimo soneto. Também faz parte de uma progressão lógica iniciada no fim do sexto soneto («vem olhar-te ... olhei-te por mais tempo ... em meu olhar tomei»). Pela primeira vez, o Sujeito insiste em que, com o seu olhar, conquistara o «tu» a todos os que a tinham possuído sem terem sido capazes de a ver (uma variação sobre o tema encontrado, por exemplo, em Garcilaso de la Vega e em Camões: o dar-mo-nos a alguém que é incapaz de nos ver, que não sabe o que está a ver).

A expressão «todos que te tinham» é forte. Se examinarmos as ocorrências de diatribe erótica, de vitupérios, insultos e insinuações, encontramos-las abundantemente espalhadas através do texto. Mas as únicas que se referem directamente a promiscuidade são «fácil» (I), «acaso das entregas» (II), possivelmente «capaz» (III), e as expressões «de quem te abeiras», «quantos te buscam de saber-te aqui» e «sendo um de tantos», no sexto soneto. Assim «todos que te tinham» é a primeira afirmação explícita deste tipo. Nós podemos, por mais delicado propósito, preferir a insinuação ao insulto directo, mas isso é outro assunto.

AINDA HEI-DE OLHAR-TE, SE, QUANDO MORRER, / PUDER VOLTAR AQUI A PROCURAR-TE / NO ESPAÇO QUE DEIXASTE. Nesta primeira menção explícita à morte, o Sujeito antevê um segundo futuro possível. Não se limitará a procurá-la depois de ela o ter deixado; se puder, voltará aqui depois de morrer para a procurar no sítio que ela abandonou — ou terá abandonado, pois, embora «deixaste» seja morfologicamente um pretérito, funciona como um pretérito relativo aos futuros dos versos anteriores, sendo assim o único futuro do pretérito da série.

Em ambas as frases que acabamos de observar, encontramos uma nova estrutura sintáctica até agora não utilizada: uma oração subordinada adverbial é interrompida por uma outra oração adverbial (ou equivalente), de tal maneira que a primeira oração fica suspensa, sem verbo, até que a oração intercalada esteja completa: «quando, acabados teus lugares, partires» e «se, quando morrer, puder voltar». Esta técnica, utilizada duas vezes consecutivas, e, em ambas das vezes, a seguir a uma oração principal idêntica, «ainda hei-de olhar-te», é usada para articular duas possíveis eventualidades: a partida do «outro» e a partida — através — da morte do Sujeito. Em ambos os casos, o Sujeito olhá-la-á sempre. Se a noção contida na expressão «deixando no ar o espaço de fingires» (etc.) era difícil, a imagem do Sujeito como forma espectral que regressa para procurar o Outro no espaço por ela abandonado é duplamente difícil: o rasto de um homem em busca dos rastos de outrem no espaço abandonado pela sua partida. Se lêssemos os «Sete Sonetos» como um discurso erótico, poderíamos encontrar aqui pelo menos uma leve evocação de dois géneros, ou tipos de discurso, bem conhecidos da poesia grega e latina: o «propemptikon» erótico, que é o discurso que o amante dedica à amada que está de partida; e o «syntaktikon» erótico, ou o discurso de despedida que o amante que parte dedica à amada. No «propemptikon», o Sujeito diz algo como: «Quando estiveres longe, eu pensarei em ti, imaginar-te-ei em toda a parte», e assim por diante. No «syntaktikon» dirá: «Tenho de partir, mas voltarei para ti», etc. Ambos os tipos de discurso se poderiam facilmente incluir aqui, embora com alguma artificeio. Contudo, não é minha intenção sugerir que os «Sete Sonetos» pertencem a qualquer um destes géneros.

Pretendo apenas notar, de passagem, que a lógica discursiva contida neste sétimo soneto é extremamente densa.

MAS NÃO TE AMO / NÃO TE AMEI NUNCA, E NUNCA TE AMAREI. Foi por causa destes versos que, há alguns anos, chamei a este poema «Renúncia ao Amor». E estava bastante satisfeito com a clareza da tripla negação — abrange as três zonas temporais definidas quer pela gramática quer pela metafísica. Creio agora que estes versos e toda a série pertencem a um tipo de discurso diferente e ligeiramente mais complicado do que a renúncia. Voltarei a este assunto.

NÃO SE AMA NUNCA A QUEM OLHAMOS TANTO. Se os versos 1-9 deste soneto se concentravam no «olhar» e os versos 9-10 na total falta de amor do Sujeito pelo Outro, este verso reconcilia as duas atitudes, explica o paradoxo. «Eu hei-de olhar-te, quer tu partas quer eu morra mas consiga voltar, mas não te amo, não te amei nunca e nunca te amarei, porque o amor e a contemplação excessiva se excluem mutuamente».

Encontramos aqui o quinto e último uso de uma forma de «olhar» e o quarto e último uso de uma forma de «amar» no soneto.

NEM SE DESEJA. Nem amor nem desejo; e apesar de o desejo parecer penetrar certas partes dos «Sete Sonetos» (I, 1-14; III, 8 — «corpo belo ...»; IV, 1-4 — «o que teu corpo foi»; VI, 2 — «mas ter-te, sim de todas as maneiras»), aqui o Sujeito nega que sinta até desejo pelo Outro.

QUANDO POR TI CLAMO / NESTE SILÊNCIO EM QUE DE TI FIQUEI / NÃO É SENÃO O LIBERTAR DO ENCANTO / QUE FOSTE AO LONGE, A LUZ DO MAR ACESO. Com uma única excepção («porque sabes, a tua graça negas», II, 15), esta é, creio eu, a primeira vez em que uma oração subordinada adverbial (temporal, para ser específico) precede a oração principal. E dentro desta subordinada adverbial há uma oração relativa, de modo que a oração principal, na qual o Sujeito finalmente declara a sua libertação do encantamento exercido sobre ele pelo Outro, é precedida por uma técnica de suspensão sintáctica e seguida pelo reaparecimento da imagem inicial. A um momento de máxima tensão sintáctica segue-se um momento de máxima resolução temática. Em poucas palavras, uma cadência perfeita. E nesta cadência encontramos a explicação para um dos paradoxos centrais dos «Sete Sonetos»: «Chamo por ti — este discurso é uma espécie de apelo; mas chamo-te no silêncio, na solidão, na ausência de ti em que tenho permanecido; e este apelo não é uma chamada erótica, é um meio de libertação». Neste momento, contudo, quando o Sujeito insiste em que este apelo é uma forma de se libertar do encanto, a imagem que o trouxera subjugado regressa, e regressa dentro da mesma frase, numa oração relativa que modifica o «encanto» do qual ele afirma estar a libertar-se. «A luz» e «ao longe», expressões tantas vezes repetidas (I, 1, 4; II, 4; IV, 7; V, 9; VI, 10), reaparecem aqui uma ao lado da outra pela primeira vez (em V, 9 — «à luz do mar, ao longe te recor-tas», apenas estão separadas pelo mar...). E, com o regresso desta imagem, é repetida toda a segunda parte do verso inicial do poema e a rima inicial também. Este é o décimo quinto verso do sétimo soneto e deveria, por direito próprio, ser o último. Mas claro que é exactamente neste ponto que a fiinda é acrescida de um verso.

E A LUZ QUE TE RECORTA É QUE ESTOU PRESO. As três palavras que se destacam, quer do ponto de vista sintáctico quer semântico, são fundamentais nos «Sete Sonetos»: «luz», «recorta» e «preso». Em termos puramente lexicais, esta fiinda de dois versos parece representar o regresso à nota tónica do poema. Mas os

aspectos formais e lexicais desta cadência não são talvez tão importantes como as maneiras como ela constitui a resolução climática para complicação lógica do discurso, ao mesmo tempo que lhe acrescenta complexidade. O Sujeito não está preso nem ao Outro, nem à imagem do Outro que retém na memória, nem aos «lugares» do Outro, quer eles sejam geográficos, sexuais ou metafísicos; está preso à luz propriamente dita.

Uma vez negada a epígrafe (também se morre sem ser em Veneza) que Jorge de Sena escreveu e depois riscou da primeira página dos «Sete Sonetos», a qual claramente se refere ao conto de Thomas Mann, «Morte em Veneza», e consequentemente à metafísica, negada, como digo, esta referência, o último verso dos «Sete Sonetos» é, de todos, o que mais me faz pensar no que o Sujeito está ou tem estado verdadeiramente a dizer ⁽²⁾.

Há alguns anos sugeri que os «Sete Sonetos» são a formulação de uma concepção platónica da visão: aquele que vê, aquilo que é visto, a fonte de luz e o pano de fundo. Segundo essa leitura, a luz mencionada no fim do sétimo soneto representaria a possibilidade de ver, o sol que torna a visão possível.

Mas o signo poético não se pode reduzir a um único simples significado, e o «tu» deste poema faz-se rogado, pelo menos para mim. Não há qualquer indicação morfológica quanto ao género do destinatário. Nem tão-pouco podemos concluir que o Outro é humano, apesar de o discurso fazer um uso muito claro desta pressuposição. Eu gostaria de sugerir que, no sentido metafórico (mas não alegórico), o destinatário poderia ser considerado — entre outras coisas — a Musa da poesia amorosa. Não posso demonstrar esta hipótese, e aplicá-la ao conjunto do poema é certamente problemático. Mas assumir que se trata meramente de um discurso erótico não é certamente menos problemático.

Na poesia erótica clássica grega ou latina, todo o discurso pressupõe e cria um momento dramático. Estes momentos incluem: o enamoramento, a corte, a consumação, os ataques de ciúme, a infidelidade, a despedida dos amantes e, naturalmente, a renúncia. Eu diria que cada um destes momentos possui um grau relativo de densidade dramática. Esta densidade dramática é proporcional ao número de acontecimentos e discursos anteriores pressupostos por um dado discurso no momento em que é pronunciado. Eu pensava que a Renúncia, na qual, tipicamente, toda a história amorosa é revista, representava o grau mais elevado de densidade dramática, constituindo o mais complexo de todos estes discursos. Mas vejo agora que não é assim. Existe um outro tipo de discurso, situado num momento ainda mais tardio dentro da estrutura da história amorosa, e que se sobrepõe a todos os outros em densidade dramática e complexidade discursiva. Refiro-me ao momento em que, depois do que parece ser o fim da relação amorosa, uma das duas pessoas envolvidas propõe a renovação da relação, e a outra responde à oferta. Na literatura clássica, a referência mais remota a este tipo de discurso que pude localizar encontra-se numa passagem do livro décimo da *República* de Platão. Há exemplos poéticos em Calímaco e Meleagro, em Plauto, Catulo, Vergílio, Horácio, Propércio, Ovídio, etc. ⁽³⁾. Na tradição portuguesa há, por exemplo, algumas dezenas de cantigas de amigo que se inscrevem neste momento particular da história amorosa e cerca de seis ou sete que exemplificam o discurso propriamente dito. E todos os sonetos de Camões em que a imagem da amada volta ao Sujeito, que a aceita ou rejeita. Um outro exemplo ainda: na cena que constitui o clímax das «Trovas de Crisfal», num sonho dentro de outro sonho, Crisfal reencontra a sua

Maria, que perdera, e é primeiro rejeitado e depois aceite por ela — antes de acordar (se é que estava de facto a dormir).

Nos «Sete Sonetos», tanto o Outro como a sua imagem voltam ao Sujeito e ele responde a esta oferta; mas, antes de o fazer, revê toda a história amorosa, modulando de um *topos* a outro. A rapsódia dos anos sem fim em que a contemplara, o elogio do seu corpo juvenil, os ataques à sua promiscuidade de então e às rugas de agora, o escarnecedor amontoar dos outros amantes num único conjunto ignominioso, a descrição amarga de como finalmente ela se lhe oferecera, a momentânea aceitação física e a visão dela perpétua na memória — tudo isto conduz ao sétimo soneto, que é o clímax precisamente porque conclui o discurso com a rejeição explícita e bonita da oferta de reconciliação.

Nos «Sete Sonetos da Visão Perpétua» está condensada toda a tradição da poesia amorosa europeia — e não me refiro a ecos ou alusões, apesar de os haver em abundância, mas a toda a gama de tons, imagens, técnicas e «topoi» — os «lugares» a que Jorge de Sena, o poeta amoroso, está preso, e que invoca aqui, e dos quais se liberta, ao possuir e dominar plenamente a Musa erótica — «de todas as maneiras» — para depois a rejeitar como mera imagem recortada pela luz contra o mar da visão poética. Não é à poética de Eros mas à possibilidade da Poesia que está preso. E eu creio que ele ainda se volta para a contemplar.

Tradução do inglês de
MARIA DO PILAR
BARBOSA
revista por
RIP COHEN

NOTAS

(¹) Esta comunicação pretende ser a sequência do meu estudo «Erotic Mythography and Modes of Temporality: 'Sete Sonetos da Visão Perpétua'», *Quaderni Portoghesi*, 13-14 (Primavera-Autunno 1983), 201-225, onde o leitor poderá encontrar informação sobre a epígrafe riscada no manuscrito e outros assuntos.

(²) *Ibid.*, pp. 209-213.

(3) Platão, *Rep.* 6070-608A, AP 12.79, 80, 139a; Plauto, *Amphit.* 882-945, *Cist.* 301-4, 449 e segs., *Poen.* 357-406; Terêncio, *Phorm.* 1033-1046; Catulo, 11, 107, 109; Vergílio, *Aen.* 6.4550-4574; Horácio, *Odes* 3.9; Tib., 1.5; Propércio, 2.26a, 3.6, 3.8, 3.20, 4.8 (esp. 71 e segs.); [Tib.] 3.8 (=4.12); Ovídio, AA 2.433-465, RA 673-692, *Met.* 747-752. Relativamente às cantigas de amigo, veja o meu «Reymon Gonçalves: Taking Him Back», in *Miscelânea de Estudos em Honra de Luciana Stegagno Picchio* (no prelo).

VII

TRADUZINDO SENA TRADUZINDO OVÍDIO

James Houlihan
Universidade de Houston

Jorge de Sena (1919-1978) publicou *Metamorfoses*, um livro de poemas especulativos sobre arte ocidental, em 1963, e em 1968 acrescentou o complemento *Arte de Música*, que, como o título sugere, contém poemas especulativos sobre música do Ocidente⁽¹⁾. Digo «especulativos» porque é este o termo que o próprio Sena usa para estes dois livros. No posfácio a *Metamorfoses* ele escreve:

E que os precedentes literários ou poéticos desta meditação específica, se em verdade os houve, tenham sido mero registo impressionista ante uma obra de arte [...] e não o especular emocionalmente para além das obras, com a emoção complexa de um espírito culto, para quem a história tem de estar presente na compreensão da própria e pessoal humanidade, com a qual lhe é dado compreender a dos outros, eis o que é culpa apenas da insuficiência cultural que não distingue poesia e literatice, e secretamente prefere a última.

Embora todos os poemas destes dois livros estabeleçam um mundo especulativo que se move das «emoções complexas duma pessoa culta» para a história que é inerente à obra de arte, e a ela (e que mais é a especulação senão este reflectir de espelhos?) um dos poemas de *Metamorfoses* apresenta esta dialéctica duma forma extrema. «Céfalo e Prócris» é um poema que especula sobre uma pintura atribuída a Piero de Cosimo (embora às vezes tenha sido atribuída a Boticelli) que é ela mesma um exemplo da especulação europeia sobre o significado da Antiguidade Clássica (exemplo a que chamamos Renascença) e que especulou, por vezes de modo descomedido, sobre Ovídio, cujo livro *Metamorfoses* forneceu ao pintor florentino a sua história. Por outras palavras, a meditação sobre a especulação acaba por ser uma pesquisa sobre como as culturas fazem sentido do seu passado.

Alguns problemas

Porque é que o poema é tão irresistivelmente pagão? Será que traduz a história de Ovídio bastante à letra para chamar a atenção para a tradução como um modelo para a compreensão? Porque tem o poema a forma de uma estrutura retórica clássica, o período? E porque é a última parte do período uma citação da famosa afirmação de Pico sobre a dignidade humana?

Começo por sugerir uma resposta provisória. Pondo o discurso clássico em conflito com o discurso renascentista, Sena consegue meditar sobre o próprio processo de criar uma individualidade humana através da compreensão. No mesmo posfácio ele diz que a poesia é «o lá onde se transforma o mundo, e, portanto (...) ensina algo de novo».

Tradução: conquista do que nos é estranho

Nenhum poema é traduzível, como nota Octávio Paz, especialmente para a própria língua em que foi escrito. Contudo, Gadamer defende que a hermenêutica é uma espécie de tradução, ou é assimilável a ela. A tradução é o exemplo em que «todas as condições da compreensão emergem com maior clareza» (Gadamer 1979, 346). É também «o completar da interpretação que o tradutor fez das palavras (estrangeiras)» (349); e «o facto de que é uma língua estrangeira que está a ser traduzida significa que se trata simplesmente de um caso extremo de dificuldade hermenêutica, ou seja, do que nos é alheio e da sua conquista» (349).

Por paradoxal que pareça, embora a tradução seja impossível, ela não deixa por isso de ser a trave mestra da compreensão de nós próprios, dos outros e da cultura. (E, para mencionarmos só um exemplo, que seria da cultura ocidental sem a tradução dos seus textos sagrados?) a tradução é impossível, mas, apesar disso, é através dela que nos é possível transpor o espaço entre nós e o que nos é alheio. O paradoxo do que é necessário mas impossível aparece no poema de Sena que traz a tradução para o centro de uma especulação de várias facetas, uma «mise en abyme» em que o modernista olha para a Renascença por sua vez olhando para a Antiguidade. Os outros poemas em *Metamorfoses* e *Arte de Música* resistem a ser traduzidos. Porque Sena geralmente respeita a separação entre os limites do discurso — ele escreve ficção, drama, e é ele próprio um tradutor (de, entre outros, Cavafy, Dickinson, Faulkner, Malraux e Nietzsche). Por isso, Sena geralmente não complica a textura dos seus poemas, como faz Pound, misturando material traduzido ou traduzível. Tem figuras de retórica, ou rimas, ou alterações da ordem das palavras, ou processos de alusão para evocar qualquer *nuance* de significado que precise, de modo que a tradução passa para o primeiro plano como um problema em «Céfalo e Prócris» — um problema a que a tradução, directa ainda que não reconhecida, de Pico della Mirandola dá nova ênfase.

A este ponto gostaria de reformular a questão e perguntar não «porquê a tradução?», mas «porquê a tradução de Ovídio?». Creio que a razão é que Sena vê no discurso de Ovídio uma sensibilidade e consciência da linguagem que os estudiosos dos autores clássicos só agora começam a descobrir. Porque Ovídio explora, com um cepticismo linguístico radical, a quase impossibilidade da comunicação e da compreensão.

O discurso de Ovídio

A pretensão de ser sistemático e exaustivo, isto é, de relatar cada história de mudança *ab origine mundi ad mea tempora*, dá a Ovídio a sua maneira de contar histórias, mas estas não podem ser interpretadas de modo inequívoco, porque, para começar, resistem a ser inseridas em categorias genéricas. O patético dá lugar ao grotesco ou à paródia à medida que as cenas, o tom, a perspectiva — e, não menos, os próprios personagens — mudam. A liberdade que Ovídio consegue usando uma sistematização arbitrária (que chama a atenção para o artifício, e não para a moral) é a liberdade do peso moral do significado. Tal liberdade permite uma fuga ao sofrimento através da arte. E permitiu a Ovídio tornar-se através de «moralização» num amanuense da Idade Média ou num neoplatonista florentino.

Como romano, Ovídio tem mais consciência do que um grego da Antiguidade da insuficiência da linguagem, e em particular do latim. E nisto segue uma longa linha de romanos, incluindo Cícero e Lucrécio, que lamentavam a pobreza da sua língua em comparação com o grego. Mas, mais do que isso, a estratégia de Ovídio expressa um sentimento de que não só as palavras latinas são incapazes de fixar o significado, mas é arbitrário atribuir um significado ao que acontece no mundo, sejam quais forem as palavras utilizadas. Quando um significado atribuído é visto no fluxo do tempo, as palavras parecem ainda mais arbitrárias. Assim, Ovídio conta histórias que trazem à superfície questões profundas, especialmente no que respeita à identidade humana, mas recusa-se a dar uma resposta com significado; prefere acabar a história com uma transformação arbitrária e uma transição ainda mais arbitrária para a história seguinte. Ovídio leva-nos à beira do abismo, depois afasta-se com uma pirueta.

Em *Metamorfoses* o estilo meneante de Ovídio insere-se na consciência que ele tem de que a linguagem não pode representar adequadamente a verdade da emoção. No entanto, a comunicação é absolutamente necessária, e todo o poeta antigo, mesmo o que se delicia com o jogo do significado, escreve para um público (Kenny, 1982, 10-22.) A comunicação — como a compreensão e a tradução — é necessária mas impossível. Assim, Ovídio faz o que Nietzsche recomenda: torna-se o artista que permanece fiel à ilusão, nunca confundindo a realidade e a ficção. Porque ele conhece «a mais alta e a mais ilustre das alegrias humanas, e, que a existência celebra a sua própria transfiguração» (*Will to Power*, sec. 1051). A divisa de Ovídio para a sua técnica podia vir do seu aparte relativo às portas do palácio do Sol esculpidas por Vulcano: *materiam superabat opus* (*Met.* 2.5).

Contudo, porque Ovídio é irónico, ele é também um pouco mentiroso. Os ironizadores, como se queixa Kierkegaard, não dizem, o que pensam de modo que, fugindo ao significado, deixam de ser humanos, ficando quase rivais de Deus. Como todos os mentirosos sabem, as espirais das ficções aceleram à medida que a realidade recua. Torna-se fácil confundir-lhes as fronteiras. O Céfalos de Ovídio confunde a fronteira entre o seu eu real, como marido amante, e o seu eu disfarçado, como homem que testa a fidelidade da sua mulher. Quando estabelece a verosimilhança completa, o fingidor (ficcionalista) é um fingidor masculino. Aqui a consciência que Ovídio tem das fronteiras mostra-se claramente. Para manter aberta a possibilidade de transformar tudo em arte tem de manter-se consciente da fronteira entre a ficção e a vida, e nunca pode julgar a arte pelos padrões da vida. Fazê-lo é cair no insuportável peso do ser.

O que os Romanos chamam «gravitas», uma palavra que Ovídio constantemente subestima com termos para fuga e leveza.

Ora, muitos romanos e, imagino eu, muitos modernos ainda partem do princípio de que a dignidade humana vem de «gravitas», quer ela seja trágica ou política ou filosófica. No entanto, Ovídio prefere pensar que, embora possa fazer arte da procura do conhecimento, o sentido último não é alcançável. Entretanto, vivemos num mundo com todos os sentidos últimos entre parênteses — tal como viviam alguns do círculo de aristocratas de Ovídio. Podemos voltar-nos para a arte à procura de alívio: «consolação de altos espíritos solitários» — como disse o jovem Ezra Pound.

Mesmo o amor foi elevado a, pelo menos, uma dignidade e respeitabilidade literárias pelos poetas elegíacos que precederam Ovídio. E é tão certo que tantas das histórias de Ovídio tratam do amor que muitos críticos consideraram o erótico a única constante do seu livro de mudanças. No entanto, a constante é sobretudo a transformação — a tradução — do sofrimento em arte. E onde há mais sofrimento do que em amor impossível? Talvez no amor possível e feliz que a incompreensão e as quebras de comunicação destroem.

Embora Ovídio se debruce sobre todas as problemáticas entre amantes que se possam imaginar, autoconscientemente como artista ele foge da «gravitas» da moralização ou do significado trágico. Mas que quer dizer o modo de Ovídio se recusar a responder? Penso que Ovídio quer dizer que a impetuosidade da ligeireza de espírito e o peso do significado são ambos necessários mas contraditórios. Precisamos de leveza para nos mantermos são no nosso amor, tanto quanto precisamos de um compromisso sério («gravis»), precisamos de ambas as coisas, mas ambas são impossíveis, daí o sofrimento impossível de evitar — que, contudo, a arte evita. E a dialéctica do amor reflete a dialéctica do problema da linguagem, da tradução e da compreensão.

Ovídio e o seu Céfalos e Prócris

Ovídio quer escapar a todas as limitações; se o mito de Céfalos e Prócris era uma sumarenta novela helénica, Ovídio torná-la-á a sua grande história trágica (*Metamorfoses*, 7.661-865). A tragédia (não ironicamente subestimada) vem da incapacidade de comunicar, de confiar, de usar palavras para traduzir o que é compreensão individual em diálogo com um outro, um amante ou uma audiência.

A tragédia começa com problemas de delimitação. Céfalos narra a sua tragédia de uma perspectiva mais tardia da sabedoria ganha através da perda. Esta narração depois-do-facto é a única estratégia de distanciamento de Ovídio; o tom, ao contrário do que acontece noutras narrativas, não varia dentro da própria história. Céfalos, explicando inconscientemente uma razão central para a tragédia, descreve os primeiros tempos da sua vida com Prócris de modo revelador: os sentimentos dela para com ele, que são verdadeiramente de amor, e os dele para com ela, são chamados os seus direitos (*iura* 7.715). Assim, ele nunca pode ser satisfeito, uma vez que não é capaz de vê-la como outra pessoa humana completa. A incapacidade de a ver, como ele receia que ela seja leva a um paroxismo e ciúme em que o mesmo Céfalos, disfarçado, seduz a sua própria mulher. E sedú-la com palavras.

Quando Céfalos «leva a melhor», o verso, na maior parte dos manuscritos, diz:

exclamo «male fictor adest, male fictus adulter
verus eram coniunx»

(Met. 7.741.)

Argumentando contra a emenda de *male fictor* para *male victor*, que é comum fazer-se, William Anderson traduz: «eu gritei, 'o pobre fingidor está aqui, um pobre fingidor de adúltero que eu fui, mas na realidade o teu próprio marido'». Esta leitura é manifestamente ovidiana na sua simetria lúdica (*mal-, fict-, ad*) que esconde uma profundidade de compreensão de palavras que, «de maneira malsã», transmitem a verdade de um homem como o veneno de outro.

À sua própria custa, «de maneira malsã» foi Céfalos um criador de ficções; torna-se numa mentira, e a mentira torna-se real. Mais tarde Céfalos e Prócris reconciliam-se e ele pensa que ficam felizes — mas então Prócris passa a ser atormentada por outro mal-entendido. Céfalos tece louvores a *aura* (a brisa de Sena), a que ele dá o significado literal de «vento», que lhe dá prazer e o refresca, mas que Prócris entende como *nympha* e *paelex*. Ciumosamente espiando o marido, ela acaba por ser morta acidentalmente por um movimento que ele faz com a espada. (7.804 f.).

Outra peculiaridade estrutural desta história traz para o primeiro plano o seu estatuto especial na obra de Ovídio: na realidade, nesta história Ovídio subscrive uma metamorfose arbitrária (aqui relativa ao cão mágico de Céfalos, que lhe foi dado por Prócris, que caçou a raposa, a segunda praga em Tebas depois da Esfinge, até que os dois se transformaram em mármore). Mas Ovídio desloca para a periferia a transformação arbitrária do cão, porque de nenhum outro modo poderia ele completar a história como tragédia. Não é por acaso que esta tragédia peculiar em *Metamorfoses* é uma tragédia baseada na insuficiência da comunicação humana.

Sena e o seu «Céfalos e Prócris»

Não foi por coincidência que a idade épica acabou com Milton e com a invenção do cálculo e da álgebra analítica — desde então a realidade no mundo tornou-se ainda mais impossível de exprimir por palavras. Quem é que realmente acredita que se pode compreender a realidade do mundo subatômico ou as novas cosmologias «traduzidas» das fórmulas matemáticas para a linguagem quotidiana? Quem, senão um discípulo incurável de Crátilo?

Sena disse-me uma vez que a grande tragédia da vida moderna, e o grande tema da literatura moderna, é a dificuldade, se não a impossibilidade, da comunicação. Glosso este comentário aqui como a impossibilidade de traduzir a experiência pessoal em alguma coisa de comunicável. Daí, necessariamente, a impossibilidade da tradução, que é uma vontade de especular, de transformar, de apreender. Devíamos apreciar a qualidade única da resposta de Sena; não é a de Kafka — tornar a linguagem outra, de modo que as palavras possam expressar um mundo novo interior — nem é a de nenhum dos poetas da linguagem, como Benn e Ungaretti, ou mais recentemente, Gori Grahm, que pensam, talvez de modo edénico, que a linguagem deve, de alguma forma,

ser recriada. O único aspecto de Sena que quer conquistar tudo o que lhe é alheio, humanizar tudo, compreender tudo, é também determinado pela posição em que se encontra, de peninsular em exílio, como ele diz noutro poema («Aviso de Porta de Livraria»):

a dor de haver nascido em Portugal
sem mais remédio que trazê-lo n'alma.

Sena reage ao problema da arte remetendo a questão de volta a si mesma, para que nas suas meditações sobre o valor da arte para se ser humano ele possa dar direcção ao impulso de criar, de compreender, de transcender, numa época em que todos os modelos de transcendência já foram questionados.

Em todos os poemas destes dois livros, Sena procura compreender como a tradição ocidental trata o problema de traduzir a experiência interior (que define o que é humano) em arte pública (onde a transformação e a aprendizagem acontece). A palavra *nada* aparece constantemente nestes poemas, lembrando o vácuo, a falta de sentido que um caminho de desejo deve atravessar, como, por exemplo, o poema «Concerto de Piano, Op. 42, de Schönberg»:

Música [...] não do nada
Já que o nada, a negação seria
ainda um pouco de consolo dúbio,
um pouco de ternura e de ilusão.

Aqui a arte é o desejo de encontrar o equilíbrio contra o nada e algumas vezes conduz a um sentido para além da consolação.

Pelo facto de compreender uma obra de arte famosa, especialmente uma obra de arte famosa por conter problemas de interpretação, o meditador poético de Sena afirma a possibilidade de criar um eu verdadeiramente humano por ser um intérprete, estar totalmente aberto aos exemplos históricos de autocriação contra o vácuo (que incluem os historiadores de arte, assim como o pintor e o poeta clássico). Esta autocriação depende de nos colocarmos a nós mesmos em relação aos outros e em relação a (problemáticos) ideais transcendentais, um processo implícito na estrutura retórica de «Céfalo e Prócris».

A Estrutura retórica: o período

Um período, na retórica clássica, é uma frase (ou frases) que contém um elemento-chave para ser revelado só no fim, onde surge com um efeito poderoso e surpreendente. Cícero, nas suas *Filípicas*, parece começar por mostrar apreço por César, mas termina com uma denúncia arrepiante:

fuit in illos ingenium, ratio; res bello gesserat
calamitasas, at tamen magnas; multos annos regnare
meditatus, quod cogitarat effecerat; numeribus multitudinem

delenierat; suos praemis, adversarios clementiae specie
deuinxerat; quid multa? attulit ciuitati consuetudinem
seruiendi.

No poema de Sena, a longa frase periódica é formada por oito orações condicionais que, juntas, compõem a tradução da narrativa trágico-nostálgica de Ovídio.

Se [...] Prócris lhe é infiel consigo mesmo;
se [...] ela foge [...];
se ela se esconde [...]; [Etc.]

À medida que vamos lendo, o desfecho de todas as orações condicionais torna-se mais misterioso, até que parecem gritar por uma resolução. Exactamente quando pensamos que estamos no ponto de viragem, a última parte da oração condicional é — *mirabile dictu* — a citação de Pico della Mirandola:

se de enganos,
de mutações, de incestos, e de crimes
é feita a liberdade de nascer-se humano
«nem do céu, nem da terra, nem mortal
nem imortal, mas livre e ativo artista
que o próprio ser esculpe e que o modela
na forma preferida»

A citação de Pico, uma definição mais avançada de autocriação (nascer-se humano) agudiza o conflito de interpretações entre o discurso clássico, o discurso da Renascença, o discurso moderno — conflito que só é resolvido em cada novo acto de especulação.

As orações condicionais, apropriadamente, desenvolveram o domínio do contingente, do acaso, da quebra de comunicação, de, finalmente, se ter nascido humano — no mundo pagão ou, pelo menos, no primeiro século do Império Romano. Mas «nascer-se humano» é também criar-se para se ser completamente humano. O estribilho da Renascença acrescenta o que a Renascença valorizava na sua própria época e encontrou (quer lá estivesse quer não) na Antiguidade: o exemplo de autocriação através da arte, através da política, através da Filosofia. Nascer-se humano, da maneira que Pico o compreende, é nascer-se com a potencialidade de ser totalmente humano. Assim, se este é o caso, isto é, se podemos ver o poema como, até aqui, a tradução de Sena de como Ovídio é traduzido pela Renascença, se — para continuar este período retórico — ser humano pode ser para o modernista uma autocriação, fazendo-se arte que medita sobre tentativas anteriores de compreender o valor da arte, então (e a este ponto não se pode fazer mais nada senão citar a conclusão):

[...] o canto e a morte
o roubo e a dádiva, e o doce orvalho
nas folhas matutinas, como a espuma

que às praias vem qual sêmen de Cronos,
cinzel e a pedra são, gesto e modelo,
esse modelo ignoto, entre o devir e as coisas,
e que se perde, livre, quando Prócris morre,
e se demora, altivo, quando a mata Céfalos.

Deste modo, a conclusão da frase, a apódose, interliga a Renascença com o que é afinal, um retorno às tonalidades nostálgicas e trágicas de Ovídio. Duas palavras de Pico intrometem-se nas misteriosas duas últimas linhas, as duas palavras que definem a dignidade do humano como criador do *eu*, como *livre* e *altivo*. Não livre como oposto a «determinado por influência divina e genealogia» (como de facto é o caso com Céfalos e Prócris — o que explica porque o poema de Sena começa com a sua genealogia divina), mas livre e altivo como uma grande escultura. David não pode estar muito longe.

Para parafrasear (traduzir) a conclusão: o que é humano — canto, morte, roubo, dádiva — e o que está para além do humano — o nevoeiro da madrugada, a deusa-amante de Hermes (como, de novo, nos dizem as primeiras linhas) e o Cronos castrado, e a Afrodite nascida da espuma —, tudo se pode transformar no material de que o impulso no sentido de transcender finalmente é a forma. Mesmo que a forma seja desconhecida, mesmo que continue a ser *esse modelo ignoto entre o devir e as coisas*, mesmo assim ele permanece; e os traços que este impulso deixa na forma de obras de arte também misteriosamente permanecem.

E este impulso formal ou no sentido da formação, se se perde na morte de acaso de Prócris, ainda assim fica de certo modo livre: *se perde livre*. E se o terrível erro de Céfalos (no oposto do acontecimento de acaso, sem sentido) se mantém tão inelutável e implacável como a morte que ele causou, a sua forma desconhecida mantém-se de algum modo altiva: *se demora altivo*.

Assim como Ovídio, que foi capaz de meter entre parênteses as grandes questões, mas chamar a atenção para elas, transformá-las — e transformar-nos — e afastar-se com uma pirueta, também Sena, ao escrever um poema especulativo sobre o valor das especulações artísticas anteriores acerca da condição de se ser humano, nos recorda que o próprio acto de meditação pode constituir um acto de autocriação. Ovídio traz para o primeiro plano a dificuldade de traduzir a experiência interior em discurso público, e Sena transforma tal dificuldade na misteriosa afirmação dupla no fim do poema: podemos não conseguir comunicar, podemos matar-nos uns aos outros com os nossos mal-entendidos, mas a tentativa transcende o fracasso.

Deveria ser claro que este poema trata da relação entre a Modernidade e a Antiguidade, a Renascença alegorizante e o Ovídio pagão. Numa ironia final, os pintores da Renascença, ao contrário dos seus irmãos neoplatónicos, levaram a cabo uma metamorfose no mais importante texto de Ovídio (que é largamente responsável pela sua reputação de armazém do mito ocidental).

Transformaram-no (de volta) no que ele tinha sido para os Romanos antes de ser «moralizado»: em inumeráveis telas europeias de tendências *desmoralizantes* e *desalegorizantes*, as histórias de Ovídio deram pretexto a bela arte, a uma profundidade de superfície com muita coisa implícita, mas nunca um significado estável, sugestões

de um abismo que, no entanto, se encontra sempre limitado com segurança dentro de molduras consecutivas.

Tradução do inglês de
MARIA FILIPA PALMA DOS REIS

NOTAS

(¹) *Arte de Música*, recentemente traduzido por Francisco Cota Fagundes e James Houlihan; a tradução do prefácio de *Metamorfoses* pelos mesmos autores, em preparação.

Este artigo desenvolve ideias de recentes estudos sobre Ovídio; pode encontrar-se um resumo em Leo Curran, «Transformation and Anti-Augustanism in Ovid's *Metamorphoses*», *Arethousa*, 5:1 (1972), 71-91. Também mais recentemente, G. Carl Galinsky, *Ovid's Metamorphoses: An Introduction to the Basic Aspects* (Berkeley, University of California Press, 1975). E J. Solodow, *The World of Ovid's Metamorphoses* (Chapell Hill, University of North Carolina Press, 1988).

BIBLIOGRAFIA

ANDERSON, William S., *Ovid's Metamorphoses: Books 6-10*, Norman, University of Oklahoma Press, 1972.

GADAMER, Hans-George, *Truth and Method*. London, Sheed and Ward, 1979.

KENNY, E.J., «Books and Readers in the Roman World», in *The Cambridge History of Classical Literature. Volume 2 Latin Literature*, Cambridge University Press, 1982.

VIII

FOME DE INFINITO: «A MORTE, O ESPAÇO, A ETERNIDADE» e *O FÍSICO PRODIGIOSO*(*)

Francisco Sousa
Universidade da Califórnia, Santa Barbara

«And death shall be no more: death, thou shalt die.»

John Donne, «Holy Sonnets: X».

«O teu verdadeiro eu está incomensuravelmente acima
de ti ou pelo menos acima do que tu entendes ser
o teu eu».

Nietzsche, *Schopenhauer como Educador*.

«Não há limites para a Vida».

Jorge de Sena, «A Morte, o Espaço, a Eternidade».

No poema «A Morte, o Espaço, a Eternidade» (1/4/1961) e na novela *O Físico Prodigioso* (Maio de 1964), Jorge de Sena apresenta uma visão da vida humana como força indestrutível. Esta vida sem limites superaria os mais cruéis atentados, os mais ignóbeis limites, inclusive o mais poderoso de todos, a morte. A expressão deste humanismo voluntarioso, a luta pela dignidade do homem na sua total liberdade, aparece, no entanto, de algum modo matizada e problematizada nos textos evocados.

Neste ensaio pretendo analisar o conceito de «vida humana» tal como aparece expresso por Jorge de Sena em ambos os textos. Sublinharei as diferenças de perspectiva manifestadas nas duas obras no que diz respeito à natureza desta força vital e também ao modo como estas informam a estrutura de cada obra. Tentarei ainda dar conta dos ecos nietzschianos no que se refere aos elementos apolíneo e dionisíaco que impulsionam a criação destas duas obras.

Tanto em «A Morte, o Espaço, a Eternidade», último poema de uma série de relexões-poemas sobre a criação artística e científica do homem, intitulada

Metamorfoses, como na obra de ficção *O Físico Prodigioso*, o autor ocupa-se de questões transcendentais, isto é, da problemática do homem ligada ao seu desejo de infinito, à sede de ultrapassar as duas coordenadas que o têm definido: o tempo e o espaço. Deve notar-se, desde já, que Jorge de Sena não está trilhando a via cristã e as suas preocupações de tipo teológico (na escatologia o homem ultrapassa os limites da história humana e acede à intemporalidade), mas sim radicando-se de maneira inequívoca na história humana sem renunciar de modo algum à eternidade. Este infinito a que parece aspirar não tem nada a ver com a eternidade do céu cristão. Nesta nova cosmologia é o próprio homem que toma o lugar de Deus.

Começemos pela definição dos elementos nietzschianos do apolíneo e do dionisíaco. Nietzsche, em *A Origem da Tragédia*, diz: «A evolução da arte é indissociável da díade *apolíneo e dionisíaco*»⁽¹⁾. O apolíneo é, segundo W. F. Foster,

the realm of individual images, in which the self is perceived as a separate entity, distinct from nature and from all other selves. For the individual person, it is a state closely related to dreaming; for the Apollonian as a cognitive state is a means of interpreting life through images, [...] The Apollonian, then, as a means of imposing form and order upon the world, represents not only the world of appearance but also the cognitive state which focuses on illusion as a means of preserving the separation of the self. ⁽²⁾

No apolíneo prevalece a vontade de transcender o sofrimento da existência num impulso para o estético e para a forma.

Quanto ao dionisíaco, veja-se o que escreveu Nietzsche:

Também a arte dionisíaca nos quer convencer da eterna alegria que está ligada à existência; somente não devemos procurar esta alegria nas aparências, mas atrás das aparências. Devemos reconhecer que tudo quanto nasce deve estar pronto para um doloroso declínio, que somos forçados a mergulhar os nossos olhos no aspecto horrível da existência individual -e, no entanto, o terror, não nos deve gelar: uma consolação metafísica arranca-nos momentaneamente à engrenagem das migrações efémeras. Somos verdadeiramente, por curtos instantes, a própria essência primordial e sentimos o desejo e a alegria desesperada da existência; a luta, a tortura, o aniquilamento das aparências, parecem-nos de ora avante como necessários, em frente da intemperante profusão de inumeráveis formas de vida que se chocam e se comprimem, na presença da fecundidade superabundante da Vontade universal. ⁽³⁾

Nas duas obras de Sena esta oposição dos elementos apolíneo e dionisíaco apresenta-se com diferente intensidade. Segundo a minha visão do problema, no poema «A Morte, o Espaço, a Eternidade» o apolíneo predomina e em *O Físico Prodigioso* o dionisíaco parece triunfar. Mas, em cada um destes textos, o impulso criador, que leva a vida a triunfar sobre a morte, recebe a sua força desta dinâmica oposição.

A atitude apolínea tenta impor-se de uma maneira ousada no poema. O princípio de individuação é ilustrado por uma recusa de integração na natureza, pois toda a forma

dialéctica de negação e afirmação nesta composição aponta para uma conquista do homem sobre as limitações da natureza. O poema abre com uma asserção que parece contradizer o senso comum:

De morte natural nunca ninguém morreu.⁽⁴⁾

Ao fazer esta declaração de tom aforístico, o poeta insinua desde logo o objectivo final da sua argumentação: a elevação do homem do seu estado natural, associado à morte, a uma espécie de apoteose através do poder vital, indestrutível, que lhe é inerente. E de onde provém este optimismo? Do impulso apolíneo que no seu extremo abraça a ciência e o «esquematismo lógico»⁽⁵⁾. Angel Crespo já tinha assinalado o optimismo de *Metamorfoses*: «nunca que yo sepa ha formulado la poesía occidental un mensaje tan optimista»⁽⁶⁾. Eu acrescentaria que este poema é o mais optimista de todos. Inspirado no *Sputnik I* (objecto criado pelo homem que voa pelos espaços em busca de mais conhecimento de universo para que não morramos «de universo pouco, / de pouco universo conquistado»), o poeta elabora um poema que se poderia definir pela poética do espaço que propõe: a verticalidade. Esta tendência apolínea na criação artística, este elevar-se até um tipo de êxtase-sonho na contemplação de algo, isto é, o atingir da dimensão mítica, é explicada por Leonard Lutwack em *The Role of Place in Literature* desta forma:

places [...] serve figurative ends and thereby sacrifice part of their concreteness as they cater to some human desire of craving beyond present reality. [...] the imagination draws its primal images from such physical properties of space as verticality but soon transcends them in a dream-life that is almost independent of reality.⁽⁷⁾

Assim parece passar-se neste poema, a partir de três elementos que o acompanham e remetem para o extratexto: o primeiro elemento, já referido há pouco, é a imagem do *Sputnik*; o segundo é a dedicatória «ao José Blanc de Portugal, em memória de um seu ente querido que eu muito estimava»; o terceiro é a datação da composição, «Sábado de Aleluia», 1961, que remete para o dia da ressurreição de Cristo. O primeiro e o terceiro elementos extratextuais põem em evidência a ideia de ascensão, enquanto o segundo põe em relevo o movimento contrário de descida à terra; o espaço e o movimento parecem, deste modo, definidos pela sua verticalidade. Esta dinâmica percorre toda a estrutura do texto através de uma dialéctica entre o que rejeita a descida do homem à aceitação da natureza [que o levaria a declarar-se vencido, ou melhor, ao colapso do *principium individuationis*⁽⁸⁾] e o que propugna por uma «ascensão» sem fim dentro da protecção deste princípio de individuação.

Detenhamo-nos um pouco sobre a construção argumentativa do texto. Toda a composição é, de certo modo, o desenvolvimento de alguns versos que funcionam como máximas. O primeiro verso, que já tivemos a oportunidade de citar, sofre uma

expansão nos 24 versos seguintes da primeira estância, expansão essa que se baseia na negação do conceito de homem como parte da natureza. Segundo o poeta,

Não foi para morrer que 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.
Não foi para morrermos que falámos,
[...]
Não foi para morrer que nós sonhámos
ser imortais, [...]
Não foi. [...]

Esta linha de argumentação desenvolve-se, como se vê até ao enfático «Não foi.». A partir daí e até ao fim da primeira estrofe, o poema tenta convencer-nos a não aceitar a morte como natural, pois tal seria uma traição a

[...] esta ascensão, esta vitória, isto
que é ser-se humano, passo a passo, mais.

Tendo em conta o que aqui nos interessa, acentuaria dois termos: «erguemos» e «ascensão». Note-se que os vocábulos sublinhados afirmam o tom e a significação de toda a composição, inscrevendo-se na dialéctica da verticalidade a que já aludimos atrás.

A segunda estância abre com um verso de novo em tom aforístico:

A morte é natural na natureza. [...]

Tal como acontecera antes, as três estâncias seguintes desenvolvem o tema deste verso. O objectivo é «provar», isto é, criar a ilusão de que a morte está associada à natureza, mas que nós «somos / o que nega a natureza». A nossa natureza é outra, pois «para emergir nascemos», palavras que serão repetidas na oitava e última estâncias desta composição.

A noção de verticalidade materializa-se também no desapegar da terra em direcção à conquista do universo, conquista tornada possível pela capacidade da razão humana de se elevar à ciência⁽⁹⁾. Esse universo, na visão do poeta, tornar-se-á, cada vez mais, espaço habitável, dominado pelo homem:

O Sol, a Via Láctea, as Nebulosas,
teremos e veremos, até que
a Vida seja de imortais que somos
no instante em que da morte nos soltamos.

O homem, recusando a sua condição de ser natural (isto é, de ente integrado na natureza, mais vasta do que ele, e de que ele é apenas um elemento), acaba por impor-se no universo como um deus, pois «Não há limites para a Vida». Deus, ao fim e ao cabo, «será / o espírito que formos, o saber e a força». Pela acção, o homem eleva-se

à condição divina, transcendendo os limites do que parecia ser o seu destino mortal. Ao referir-se ao mito de Prometeu, Nietzsche capta, desta maneira, o espírito de revolta e transcendência que também descobrimos em Jorge de Sena (o lado tenebroso e destrutivo deste mito será tratado adiante em relação a *O Físico Prodigioso*):

O homem, exaltando-se até ao titanismo, conquista para si próprio a sua civilização, e força os deuses a fazerem aliança com ele, porque, graças à ciência que é sua, tem nas mãos a existência dos deuses e até os limites do poder deles.⁽¹⁰⁾

Outro elemento apolíneo neste poema é a presença de um fôlego épico. Canta-se o herói que tem a capacidade de se superar a si mesmo. Este herói é visto como um guerreiro que, na realização plena das suas virtualidades, ultrapassa todos os obstáculos, afirmando-se, assim, como super-homem. Neste poema do colectivo «nós», o homem afirma-se lutando contra a morte, na sua capacidade de *homo faber*. Este sopro épico transparece na própria forma do poema: dos 128 versos, mais de 110 são decassílabos de recorte clássico.

Para Nietzsche, a presença do épico ilustra a grande força do apolíneo na arte, uma arte que ele apelida de «ingénua» pela sua tentativa de negação das forças tenebrosas:

Quando encontrarmos a 'ingenuidade' na arte, reconheceremos o apogeu da acção da cultura apolínea, a qual começa sempre por derrubar um império de titãs, vencer monstros, e triunfar, graças à poderosa ilusão dos sonhos jubilosos, sobre o horror profundo do espectáculo existente e sobre a sensibilidade mais apurada para o sofrimento.⁽¹¹⁾

O poema é, afinal, a criação de uma ilusão que pretende a derrota da força titânica da natureza e do monstro da morte. Sena reconhece a necessidade desta arte «ingénua». A seu ver, o poeta tem aparentemente de mentir para chegar a uma verdade mais profunda. Parafraseando o que afirma Nietzsche em *Para além do Bem e do Mal*, Sena menciona, num magistral artigo sobre Pessoa, dois elementos correlacionados com o «tema» da «mentira»:

o problema da realidade da transcendência, e um pragmatismo trágico que *reconhece* a existência indispensável das ficções lógicas [...] como jogo vital em relação ao «puramente imaginado» do absoluto e do «imutável», e como condição de fuga ao silêncio e à morte.⁽¹²⁾

A poesia tem uma função-chave neste «jogo»: «(garante-nos) a existência desse poder; o porquê de termos dela tamanha necessidade. Porque a necessidade é uma necessidade de outra coisa que não de poesia»⁽¹³⁾. Esta outra coisa é a tal «fome de infinito» que ele cita na primeira estância do poema «A Morte, o Espaço, a Eternidade».

Porém, além da máscara apolínea que impulsiona a criação de *ficções lógicas* (que são essenciais, segundo Sena, para que o homem possa suportar a sua existência), nota-se na outra face da moeda, a presença indomável do dionisíaco. Esta tendência

de subversão do elemento apolíneo pelo elemento dionisíaco é expressa por Hazel Barnes do seguinte modo:

The world of science, all logical concepts, even the whole of human perceptions constitute but a fragile network superimposed upon one underlying reality, but pointlessly striving, eternal, and immaterial Will.⁽¹⁴⁾

O poema, que aparentemente põe em relevo as características apolíneas da forma (a precisão, a lucidez) ao ponto de aproximar-se de uma certa discursividade, cuja lógica e coerência são de tom e estrutura filosófica, está, de facto, minado pela força irracional, primordial, do dionisíaco.

Em primeiro lugar, o elemento de controlo do apolíneo, «essa livre serenidade nas emoções mais violentas, essa serena sabedoria do deus da forma»⁽¹⁵⁾, que se verifica na regularidade do decassílabo de fôlego épico, de vez em quando rebenta num excesso de sílabas para formar alexandrinos. Estes excessos, aos quais se poderia chamar «perturbações dionisíacas» (e o excesso é precisamente uma das características do dionisíaco), perturbam a leitura pela sua desmesura, pela ruptura que instalam em relação ao tom geral, criado pelo decassílabo clássico. De facto e como já se disse antes, numa composição de 128 versos, a grande maioria são decassílabos. A este propósito, é curioso constatar que o poema principia com um alexandrino, «De morte natural nunca ninguém morreu», e termina com outro, «Para que no espaço caiba a eternidade», indicando que a tentativa de controlo do organizar-se do poema não resiste ao assédio das energias que agem em sentido inverso num romper de costuras do espartilhado lógico.

Da mesma forma que a métrica ultrapassa o limite do decassílabo, alterando o ritmo e a prosódia, o homem, neste caso o «nós» colectivo, ultrapassa-se a si mesmo, através do exercício da vontade. É esta força de vontade, este «mais», que levará o homem, como dizem os versos já acima citados, a «esta ascensão, esta vitória, isto / que é ser-se humano, passo a passo, mais». Este «mais» inclui também o que Sena menciona na primeira estância: «a ternura e o fogo, / e a pintura, a escrita, a doce música», elementos aos quais este poema, enquanto realização artística e cultural do homem Sena, vem juntar-se.

Nota-se o dionisíaco também nas dificuldades sintácticas. A violência sofrida pela sintaxe parece apontar para uma força que deseja expressar-se por detrás da fachada apolínea:

Não foi 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.

A clareza e a coerência que parecem dominar o poema são aqui perturbadas por uma sintaxe que torna o discurso menos claro e obriga o leitor a um esforço maior de interpretação. Com essa perturbação, a calma filosófica e a lucidez apolíneas perdem-

-se nas emoções desmedidas do dionisíaco. O mesmo tipo de impressão nasce-nos dos seguintes versos:

[...] quando que a dor
é um erro humano a que na dor nos damos
porque de nós se perde algo nos outros [...]

O elemento dionisíaco destaca-se também como motor nesta subida para o apolíneo através do «medo» e do «pavor» que causa ⁽¹⁶⁾:

Para emergirmos livres foi que a morte
nos deu um *medo* que é nosso destino.

[Sublinhado meu.]

E ainda:

[...] O *pavor* nos traça,
este destino claramente visto:
podem os mundos acabar, que a Vida,
voando nos espaços, outros mundos,
há-de encontrar em que se continue.

[Sublinhado meu]

Poderiam ser aplicadas a Jorge de Sena as palavras que Rose Pfeffer escreve sobre o espírito dionisíaco em Nietzsche:

'higher man' [...] no longer reveres a transcendent God, but worships life itself despite its sufferings and contradictions [...] (The) new divinity [...] that replaces the God who has died is life itself [...](¹⁷)

Excepto que «its sufferings and contradictions», ao contrário do que se observa em *O Físico Prodigioso*, são neste poema relegados aparentemente para o plano do inefável numa fuga do presente para um futuro utópico. É um dizer «sim» à vida na tentativa de negação dos condicionamentos iniciais do ser humano. Mesmo assim, a violência dionisíaca [a negação da sabedoria délfica⁽¹⁸⁾], que clama pela vida em face de tudo o que pretende negá-la, tem a última palavra no poema:

E, quando o infinito não mais fosse,
e o encontro houvesse de um limite dele,
a Vida com seus *punhos* levá-lo-á na frente,
para que em Espaço caiba a Eternidade.

[Sublinhado meu.]

Esta presença do dionisíaco é essencial para que o poema não se torne banal e superficial. Pfeffer explica a necessidade dos dois impulsos criativos da seguinte forma:

Without Dionysian questioning and probing, the Apollonian would reflect a shallow, unearned optimism, a misinterpretation of life that leaves the inescapable paradoxes and conflicts out of it.⁽¹⁹⁾

O poeta parece estabelecer assim uma nova metafísica e, sem abandonar os limites internos da vida e da existência, proclama a superação de «A Morte»: o homem é capaz de domar o tempo, isto é, a «Eternidade», numa conquista sem fim do «Espaço».

O mesmo desejo de ultrapassar os limites da vida humana é também patente em *O Físico Prodigioso*. Mas, como veremos, esta novela defende a integração do homem na natureza vegetativa, situando-o, deste modo, no interior de limites em que o tenebroso e o demoníaco não podem deixar de ter-se em conta. Como afirmara Goethe, «man cannot get rid of his nature even if he throws it away»⁽²⁰⁾.

Estes dois textos definem-se em parte pelo espaço e pelo tempo a que se referem. Já falámos no espaço vertical e no tempo futuro que informam a significação do poema. Em *O Físico Prodigioso*, o espaço e o tempo voltam a ter um papel importante. Em primeiro lugar, o movimento vertical é complicado pela subida e consequente descida à própria terra (no enterro do Físico, ou seja, do protagonista), revelando-se assim uma mais íntima relação com o telúrico; poder-se-ia dizer que, ao contrário do «nós» do poema, que, querendo escapar à lei da morte (descida à terra), tenta uma fuga para o universo infinito (ascensão), o Físico abraça a terra, aceitando não só a lei da vida mas também a lei da morte. Em segundo lugar, a recriação de um passado medieval reforça a realidade do universo posto em cena, contrariando e negando uma visão utópica e «sobre-humana» do futuro.

Voltando à nossa perspectiva de análise, como se manifesta o conceito de vida neste texto? E qual é a sua relação com as energias criadoras apolínea e dionisíaca?

Logo no primeiro capítulo deparamos com a dualidade destes dois impulsos. O narrador descreve uma cena aparentemente bucólica, idealizada, domínio do apolíneo sobre as forças terríficas da natureza, onde há «O manso ruído de águas entre seixos e o suave dançar das folhas do arvoredado ao sopro de uma brisa ténue [...]»⁽²¹⁾. O apolíneo manifesta-se também na propensão que tem o protagonista para interpretar a vida através de sonhos. Este estado apolíneo é, como já acima vimos, «a state closely related to dreaming; for the Apollonian as a cognitive state is a means of interpreting life through images [...]»⁽²²⁾. Estes dois elementos aparentemente apolíneos são, desde o início, subvertidos pela força primordial do dionisíaco que sistematicamente invade o texto⁽²³⁾.

Logo nas primeiras linhas deparamos com a subversão do protocolo literário do *locus amoenus* através da inserção do adjetivo «selvático» na descrição do vale. Quanto aos sonhos do Físico, a sua *Rêverie* é constituída não por uma visão tranquila da realidade, sobre a qual as estruturas do sonho se impõem, como já se viu em «A Morte, o Espaço, a Eternidade», mas sim por um sonho baseado numa explosão do dionisíaco. Aqui é a força sexual que leva o protagonista a subir, e não o uso do raciocínio humano. Estamos em pleno domínio do instinto, onde o herói ultrapassa a

o conceito de metamorfose para Sena na opinião de Fagundes: «For Sena, metamorphosis is [...] a process or vital force operative in human history»⁽³¹⁾.

A força vital, como dissemos há pouco, tem o seu lado pessimista redimido por uma visão de eventual superação. Em *O Físico Prodigioso* verificamos o mesmo processo. A roseira é vida, mas acaba por trazer a peste que destrói toda uma civilização simbolizada pela cidade. Mas após este niilismo deparamos com um novo começo nos dois Físicos: por um lado, observa-se o Físico que destrói (a violação da moça); e, por outro, vê-se o Físico que mostra verdadeiro amor: «e havia um corpo que ternamente se encostava ao seu» (p. 141).

Debrucemo-nos brevemente sobre a forma de *O Físico Prodigioso*. Como víramos no poema, assistimos de novo à subversão dionisíaca da estrutura tradicional, neste caso da narrativa. Evidenciam-se o uso de narração paralela, a repetição da narrativa numa tentativa desesperada de retroceder no tempo e no espaço, a subversão do realismo pela intromissão de elementos anacrónicos: referências ao Santo Ofício em Plena Idade Média, o processo científico utilizado na tortura do Físico, entre outros.

Mesmo assim, o apolíneo está também presente para além dos elementos já acima mencionados. Não nos esqueçamos da estrutura simétrica da novela: seis capítulos dedicados à ascensão do Físico e os últimos seis ao seu declínio. De certo modo, o apolíneo transpõe em toda a obra de arte como concretização da forma. O dionisíaco em *O Físico Prodigioso* é mostrado nas suas distintas acepções, e através de uma criação artística e estética que participam dessas «mentiras» que Nietzsche afirma serem necessárias para que o homem se confronte com a realidade da sua existência.

Em «A Morte, o Espaço, a Eternidade» e em *O Físico Prodigioso* Jorge de Sena apresenta uma concepção de vida que se afirma como infinita. Esta «fome de infinito» explica-se em parte pela dualidade do elemento apolíneo e do elemento dionisíaco como forças impulsionadoras que permitem ao homem ultrapassar, de certo modo, os limites da sua condição humana e mortal. No poema Sena clama por uma conquista do indivíduo sobre a morte, e no *Físico* o homem, indivíduo, morre, inevitavelmente, mas a vida sobrevive nos outros da espécie: esta sobrevive, e com ela é a própria vida que resiste e triunfa. Sente-se na leitura destas duas obras «uma humanidade viva»⁽³²⁾ em busca do infinito que leva o leitor a perguntar-se o seguinte (como o fez o próprio Jorge de Sena ao escutar a «Sinfonia da Ressurreição», de Mahler):

ante um furor tamanho de existir-se eterno,
há Portas no infinito que resistam?
[...] Há um Paraíso
que não deseje ser verdade? E que Paraíso
pode sonhar-se a si mesmo mais real do que este? ⁽³³⁾

noção de Deus para aliar-se com a força primordial do demoníaco. Sena expressa esta necessidade que o homem sente de se aliar ao demoníaco da seguinte forma:

vai sendo tempo de, para instalar-se uma ordem mais consentânea com a dignidade do Homem, se começar a venerar com respeito, o Espírito Maligno, já que a veneração ao Outro parece que não dá grandes resultados⁽²⁴⁾.

Nietzsche equaciona esta força demoníaca com o dionisíaco⁽²⁵⁾. E quais são os elementos demoníacos presentes na novela? Lembremo-nos da relação supostamente homossexual entre o Físico e o Diabo, da potência sexual além de toda a moral (esse impulso vital é designado por Nietzsche como sendo essencialmente amoral), da bruxaria, das bacanais no castelo, do canibalismo (as donzelas numa fúria sexual desmembram o cavalo do Físico e devoram-no), etc.

Ao contrário do poema «A Morte, o Espaço, a Eternidade», onde há uma tentativa de sublinhar as emoções mais desvairadas, neste texto o excesso, a libertação da força dionisíaca, revelam-se em toda a acção. Em tudo isto, descobrimos um herói que, embora demonstre características «cristológicas», como já apontou Francisco Cota Fagundes⁽²⁶⁾, se aproxima, segundo uma outra possível interpretação, da figura de Dioniso⁽²⁷⁾. Este Físico que dá vida aos cavaleiros e reina sobre as bacanais no castelo, é «venerado como um deus» (p.81). Esta apoteose do homem resulta, segundo Nietzsche, de uma aproximação ao dionisíaco: «O homem diviniza-se, sente-se Deus, e por isso a sua atitude é tão nobre e tão extática como a dos deuses que ele viu em sonhos»⁽²⁸⁾.

Mas o «espírito trágico» assume todo o seu peso na segunda parte da narrativa. O «indivíduo intrépido» de reminiscências prometeicas não consegue escapar à queda. O Físico exerce o seu papel de homem-deus, de super-homem, de herói trágico que se define pelo movimento vertical de subida, seguido de uma trajectória inversa após ter-se elevado ao nível dos deuses. É de notar que o «espírito trágico» que acima mencionei abrange o que Nietzsche qualifica de «pessimism and its overcoming». Por um lado, o Físico tem de sofrer uma violenta morte depois de ser eviscerado; tudo isto dentro de uma «sabedoria dionisíaca»:

O herói, a mais alta manifestação aparente da vontade, fica aniquilado para nosso prazer, porque ele não é, apesar de tudo, senão uma aparência, e porque a voz eterna da vontade nem sequer foi atingida por aquele aniquilamento⁽²⁹⁾.

O princípio de individuação submete-se a uma força mais potente, à Unidade Primordial, que perpetua a vida noutras formas. Aqui, creio eu, explica-se a falta de nome para o Físico. O protagonista é simplesmente a individuação provisória de uma força vital que está muito para além de qualquer indivíduo. O «sim» à vida neste texto aceita a realidade tendo perfeita consciência dos seus elementos negativos e destrutivos⁽³⁰⁾. Proclama-se a existência daquele «overcoming», da superação a longo prazo, embora se seja vítima de forças niilistas a curto prazo.

Assim, o Físico sofre inconcebíveis torturas na masmorra, é sujeito ao «Regimento», à tentativa de «castração», etc., aceitando tudo isto para no fim triunfar. Uma vitória já não na pessoa do Físico, mas na forma de uma roseira, seguida do «retorno» de outros físicos. A força que opera neste processo dionisíaco coincide com o que seria

NOTAS

(*) Este trabalho teve a sua origem num curso ministrado pela Prof^a. Doutora Maria Alzira Seixo, na Universidade da Califórnia em Santa Barbara, em 1988.

(1) Frederico Nietzsche, *A Origem da Tragédia*, Trad. de Álvaro Ribeiro, Lisboa, Guimarães Editores, 1954.

(2) W. F. Foster, «The Eye of the Cyclops: The Herdman Poet», *Philosophy and Literature*, 8 (Outubro de 1984), p. 250.

(3) Nietzsche, p. 128.

(4) Jorge de Sena, «A Morte, o Espaço, a Eternidade», *Metamorfoses*, in *Poesia-II* (Lisboa, Moraes Editores, 1978), pp. 138-142. Doravante, todas as citações deste poema se referirão a esta edição e serão incluídas no texto.

(5) Nietzsche, p. 112.

(6) «Fidelidad e independencia de Jorge de Sena», *Nueva Estafeta*, 7 (Junho de 1979), p. 6; cit. em Francisco Cota Fagundes, «History and Poetry as *Metamorfoses*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 59 (Julho de 1979), pp. 129-142.

(7) Leonard Lutwack, *The Role of Place in Literature* (Princeton University Press, 1982), p. 32.

(8) Nietzsche (citando Schopenhauer), p. 39.

(9) De certo modo, o poeta substitui uma religião por outra. Cf. Ernest Becker, *The Denial of Death* (Nova Iorque, The Free Press, 1973), p.5: «When Norman O. Brown [em *Life Against Death*] said that Western society since Newton, no matter how scientific or secular it claims to be, is still as 'religious' as any other, this is what he meant: 'civilized society is a hopeful belief and protest that science, money and goods *make man count* for more than any other animal'. In this sense everything that man does is religious and heroic, and yet in danger of being fictitious and fallible.»

(10) Nietzsche, p. 83.

(11) Nietzsche, p. 49.

(12) Jorge de Sena, «O Poeta é Um Fingidor» (Lisboa, Edições Ática, 1961), p. 28.

(13) Benjamin Fondane, *Baudelaire et l'expérience du bouffre* (Paris, 1947), p. 369; cit. em Jorge de Sena, «O Poeta é Um Fingidor», p. 33.

(14) Hazel Barnes, «Apotheosis and Deification in Plato, Nietzsche and Huxley», *Philosophy and Literature*, 1 (Outono de 1976), p. 12.

(15) Nietzsche, p. 38.

(16) Cf. Becker, p. 11: «of all the things that move man, one of the principal ones is his terror of death [...] heroism is first and foremost a reflex of the terror of death»; e «The urge to immortality is not a simple reflex of the death anxiety but a reaching out by one's whole being toward life», pp. 152-153.

(17) Rose Pfeffer, *Nietzsche: Disciple of Dionysus* (Lewisberg, Pa., Bucknell University Press, 1972), p. 87.

(18) Cf. Norman O. Brown, *Life Against Death* (Middletown, Conn., Wesleyan University Press, 1959), p. 174. Brown resume a sabedoria delfica da seguinte maneira: «Nothing too much, [...] Observe the limit, fear authority, bow before the divine.»

(19) Rose Pfeffer, p. 216.

(20) Cf. Becker, p. 260.

(21) Jorge de Sena, *O Físico Prodigioso*, 2^a. ed. (Lisboa, Edições 70, p. 19). Daqui em diante, todas as citações desta novela se referirão a esta edição e serão incluídas no texto.

(22) Foster, p. 250.

(23) Poder-se-ia apontar outro elemento apolíneo que é igualmente minado pelo dionisíaco nesta narrativa: a perfeição física do Físico, que, como Apolo, «is depicted as a god of extreme beauty and great stature» (Pierre Grimal, *The Dictionary of Classical Mythology*, trans. A. R. Maxwell-Hyslop, Nova Iorque, Basil Blackwell, 1986), é, na queda do protagonista, reduzida a farrapos. Poder-se-ia dizer que o Físico sofre eventualmente uma transformação em roseira.

(24) «Prefácio» a *Novas Andanças do Demônio*, incluído em *Antigas e Novas Andanças do Demônio*, 2^a. ed. (Lisboa, Edições 70, 1981), p. 220.

(25) Pfeffer, p. 242.

(26) Francisco Cota Fagundes, «O Artista com Um Malho: Uma Leitura d' *O Físico Prodigioso*», in *Studies on Jorge de Sena* (Santa Bárbara, Jorge de Sena Center for Portuguese Studies, 1981), pp. 133-141.

(27) Cf. Nietzsche, p. 43: «De todos os confins do velho mundo — para não falar agora do novo — desde Roma até à Babilónia, chegam-nos testemunhos da existência de festas dionisíacas, cujos espécimes mais altos são, relativamente às festas dionisíacas gregas, o que o sátiro barbado, que recebeu do bode os nomes e os atributos é para o próprio Dioniso. Quase por toda a parte o objecto dos seus regozijos era uma licença sexual desenfreada, cujo fluxo exuberante não se detém respeitoso perante a consanguinidade, e transpondo os limites da moral, submerge as leis veneráveis da família; era verdadeiramente a bestialidade mais selvagem da natureza humana que se desenfria até chegar àquele misto horrível de prazer e crueldade que parece ter o sabor de um bebida cozinhada por feiticeiras.»

(28) Nietzsche, p. 41.

(29) Nietzsche, p. 127.

(30) Cf. Brown, p. 175: «Instead of negating, he (Dionysus) affirms the dialectical unity of the great instinctual opposites: Dionysus reunifies male and female, self and other, life and death.»

(31) Francisco Cota Fagundes, «History and Poetry as *Metamorfoses*», p. 129.

(32) Jorge de Sena, «Posfácio» a *Metamorfoses*, in *Poesia-II*, p. 156.

(33) Jorge de Sena, «Mahler: 'Sinfonia da Ressureição'», *Arte de Música*, in *Poesia-II*, p. 205.

ESTUDOS SOBRE A PROSA DE FICÇÃO

IX

O NASCIMENTO DO POETA EM *SINAIS DE FOGO* DE JORGE DE SENA

António Cirurgião
Universidade de Connecticut

«Todo começo é involuntário.
Deus é o agente,
O herói a si assiste, vário
E inconsciente.

À pena em tuas mãos achada
Teu olhar desce.
'Que farei eu com esta pena?'

Desceste-a, e fez-se.»

Fernando Pessoa parafraseado.

«O poeta é uma coisa leve, alada e santa. A
inspiração só se apodera dele quando não
estiver sob o domínio dos sentidos e da razão.
Ninguém tem o dom oracular da poesia, enquanto estiver
sob a influência da razão.»

* Platão, *Ion*.

Ya empezaba a entrever que el trabajo poético
era razón principal, si no única, de mi existencia.

Luis Cernuda, *Prosa Completa*
(Barcelona: Scix Barral Editores, 1975), p.903.

Quando em Abril de 1968 o director da revista *O Tempo e o Modo*, de Lisboa, decidiu dedicar um número especial a Jorge de Sena, coube ao homenageado organizar a breve antologia do número comemorativo. E que escolheu ele no campo da ficção? Um conto inédito — «O Bom Pastor» — e excertos de um romance, também inédito — *Sinais de Fogo* (cuja primeira edição é de 1981). E desse vasto romance inacabado, de quinhentas e vinte e duas páginas, na edição referida, escolhe ele passagens de quatro capítulos relacionadas com o nascimento do poeta, a que deu o título de «Aparição da Poesia».

Se nos perguntássemos qual o motivo principal que terá levado Jorge de Sena a optar por esse tema, de preferência a tantos outros presentes no romance, talvez pudéssemos responder que nenhum lhe era tão caro como aquele que melhor reflectia a sua razão fundamental de estar no mundo: a de ser, dar e emblematizar testemunho de si como escritor em geral e como poeta em particular. Escritor e poeta do destino do homem sobre a terra.

Da consciência que Jorge de Sena tinha de que na «Aparição da Poesia» se encerrava o nascimento e a súpula do processo de aprendizagem do verdadeiro poeta e, indirectamente, a sua arte poética, é claro exemplo a sua resposta ao comentário feito por Eduardo Lourenço, em carta ao autor, a propósito desses excertos publicados no número especial de *O Tempo e o Modo*.

Vejamos primeiro Eduardo Lourenço, numa breve passagem em que transparece o seu raro poder de penetração e de síntese em profundidade, e vejamos depois a resposta de Jorge de Sena:

Própria para meditação interminável a *Aparição da Poesia*. Será lida e relida como uma das mais subtis e extremas experiências que o poeta fez do seu próprio nascimento e da poesia em geral. [...] Assim o conflito herdado por todos nós da *presença* e sua oposição de «céu» e «terra» se vai resolvendo na sua poesia inteira como «nossa terra e nosso céu» em que esta «Aparição» é uma, entre outras, extraordinária topologia. (1)

Justamente lisonjeado por se ver compreendido de um dos críticos literários a quem ele sempre mais respeitou, o autor de *Metamorfoses* fez as seguintes considerações em resposta a essa carta:

Vejo que V. entendeu inteiramente — e quanto lhe agradeço isso — as páginas sobre a *Aparição da Poesia*, extraídas do supracitado romance. [...] Se usei a minha experiência, todavia, para escrever dessa «aparição», ela é quanto a mim pessoalmente, totalmente imaginária, e dependente de numerosos acontecimentos. [...] Eu diria que aquela «aparição» é como poderia ter sido a personagem narradora do romance. A «aparição da poesia», portanto, deve ser entendida como uma reconstrução romanesca dessa aparição, e da poesia em geral, através da experiência de um poeta muito lúcido e algo lido na experiência de outros. (2)

Deixando de lado, por razões metodológicas, e não em base ao que Eduardo Lourenço diz ao autor e ao que este diz a Eduardo Lourenço («o poeta é um fingidor»), a questão da possível correspondência entre a aparição da poesia a Jorge em *Sinais de Fogo* e a aparição da poesia a Jorge de Sena (3), nesta comunicação vamos procurar

acompanhar o nascimento e a formação do poeta, em *Sinais de Fogo*, desde os primeiros balbúcios do protagonista, na primeira aparição da poesia, até ao momento em que, na última aparição, se assume como tal, através da análise do processo de composição dos quatro poemas do romance e de algumas considerações tecidas por ele por ocasião da feitura desses quatro poemas⁽⁴⁾. Baseando-nos directamente no texto (é nossa firme convicção que, em crítica literária, não há substituto para o texto), chamaremos a atenção para as etapas percorridas por Jorge, o protagonista-narrador do romance, desde o seu primeiro encontro com a poesia, ainda de uma forma meio inconsciente, até ao momento em que se vê realizado como poeta, ou, melhor dito, até ao momento em que se vê fatalmente investido na transcendente e inescapável missão de poeta. Por outras palavras: desde o momento em que, movido por uma força externa, sobrenatural, sente baixar sobre si o espírito da Poesia, até ao momento em que, plenamente lúcido e consciente, aceita essa visita, para ser fiel à sua vocação. Pelo que se poderia dizer que, no decorrer dessa demanda, o fadado candidato a poeta passa, analogamente, pelas mesmas fases por que passa um autêntico aspirante a uma ordem iniciática: primeiro vem o aspirantado, depois o noviciado e, por fim, a profissão.

Essencialmente, nesta comunicação procurar-se-á responder às seguintes questões: que é a aparição ou epifania? É poeta quem nasce para o ser ou é poeta quem quer? Por outras palavras: quem tem razão: Platão ou Horácio? Que é a poesia? Qual é a matéria da poesia? Qual a missão do poeta? Ou, também por outras palavras: qual é a Arte Poética, segundo *Sinais de Fogo* de Jorge de Sena?⁽⁵⁾

Começando por definir aparição como a visão inesperada de um ente sobrenatural ou fantástico, ocorre-nos o exemplo, no campo da poesia, de uma aparição a um contemporâneo de Jorge de Sena: Carlos Queiroz (1907-1949), cuja primeira estância do seu poema «Apelo à Poesia» reza assim:

Porque vieste? - Não chamei por ti!
Era tão natural o que eu pensava,
(Nem triste, nem alegre, de maneira
Que pudesse sentir a tua falta...)
E tu vieste,
Como se fosses necessária!⁽⁶⁾

Apressemos-nos, porém, a observar que Jorge de Sena não podia sentir-se bem ao ver comparar a aparição da poesia ao protagonista de *Sinais de Fogo* com a aparição ao poeta de «Apelo à Poesia». O que para o segundo é uma vivência agrídoce é para o primeiro uma vivência trágica, «terrível», para me servir da palavra de Jorge, que é também uma palavra-chave na obra do autor de *Andanças do Demónio*. Jorge de Sena preferiria certamente — e por boa razão —, ao ver alguém debruçar-se sobre a análise da «Aparição da Poesia» em *Sinais de Fogo*, que se falasse num paralelo com a aparição da «sarça ardente» a Moisés e do mistério da Santíssima Trindade a Santo Agostinho e da metafísica a Descartes e de Beatriz a Dante, ou que se pensasse, por exemplo, nas *Epifanias* de James Joyce (?). Algo capaz de causar uma autêntica «metanóia» no mortal, de maneira a poder falar-se no início de uma nova era na vida do poeta e na história da poesia de uma época.

Que de uma verdadeira aparição ou epifania se trata di-no-lo não só o título que Jorge de Sena escreveu para os excertos publicados em *O Tempo e o Modo*, mas — o que é muito mais importante — di-no-lo o próprio texto, como se pode ver nos seguintes exemplos: «E, de repente, ouvi dentro da minha cabeça uma frase: 'Sinais de fogo as almas se despedem, tranquilas e caladas, destas cinzas frias.' Olhei em volta. De onde viera aquilo? Quem me dissera aquilo?» (p. 361.) Foi assim que teve início a primeira aparição. E a segunda começou assim: «e, no mesmo momento, ouvi uma voz silenciosa que estrondosamente me ciciava uma qualquer coisa que eu já ouvira» (p. 362.) E, por ocasião de uma outra aparição, o protagonista pronunciou estas palavras: «Aquilo eram versos, e aproximadamente os mesmos que antes me haviam aparecido.» (p. 424.) Note-se que, como todas as aparições dignas de tal nome, também aquelas com que o herói de *Sinais de Fogo* é superiormente contemplado vêm acompanhadas de vozes misteriosas e de uma luz especial. Luz do Sol poente, por ocasião da primeira e última aparições; luz do Sol da manhã, por ocasião da segunda; e luz dos candeeiros da cidade e dos eléctricos, por ocasião da terceira. É a luz emblemática das visões sobrenaturais⁽⁸⁾.

A aparição da poesia a Jorge, protagonista-narrador do romance *Sinais de Fogo*, processa-se explicitamente em quatro quadros. A primeira acontece por ocasião de umas férias passadas na Figueira da Foz, quando um dia, ao anoitecer, foi passear sozinho para a praia, enquanto fazia tempo para se encontrar às dez da noite no Casino com um amigo marxista e conspirador que acabara de fazer; a segunda acontece por ocasião do regresso à casa paterna, em Lisboa, depois de uma ausência relativamente longa, enquanto sozinho no quarto procura refazer-se de uma viagem agitada e de uma noite de sonhos e pesadelos, ainda mais agitada; a terceira acontece enquanto, também sozinho, passeia de eléctrico na baixa de Lisboa; a quarta e última acontece quando, sozinho, se encontra em Belém, frente ao Tejo, entre a Torre de Belém e o Mosteiro dos Jerónimos. Repare-se, antes de mais nada, que o protagonista se encontra sempre sozinho, em conformidade com uma convenção ritualística e literária tão antiga como a história da literatura e das religiões. E repare-se também que, enquanto a segunda e a terceira aparições se dão, respectivamente, na casa paterna e no coração da cidade natal, símbolos de espaço fechado, a primeira e a última dão-se junto ao mar, símbolo de espaço aberto. O que quer dizer que o protagonista passa da liberdade para a prisão e da prisão novamente para a liberdade. Prisão do corpo e liberdade do espírito, por meio da arte.

Vejamos agora, com mais vagar, como se deu cada uma das quatro aparições.

Na primeira, o herói estava frente ao mar, sozinho, ao escurecer, enquanto, ao longe, homens comparados a formigas empurravam barcos para o mar, e o farol «dardejava compassadamente sem que o seu foco já se distinguisse»⁽⁹⁾, ao mesmo tempo que o ar «parecia adensar-se numa névoa transparente, que vibrava» (p. 113). Confuso, com vontade de fugir sem saber «para onde e porquê», em conformidade com o terror sagrado que as aparições inspiram, Jorge ouve, inesperadamente, dentro da cabeça uma frase que visivelmente reflecte, como acontece com toda a verdadeira poesia, o ritmo sugerido pelo dardejar compassado do farol e pelas vibrações da «névoa transparente»:

Sinais de fogo as almas se despedem, tranquilas e caladas,
destas frias cinzas.

Depois de ter olhado em volta, pergunta-se, compreensivelmente deslumbrado: «De onde viera aquilo? Quem me dissera aquilo? Que sentido tinha aquela frase?» (p. 113.) É a afirmação clara, logo de início, do carácter misterioso das aparições e da natureza sibilina da poesia.

Procurando depois refazer os dois versos, saem-lhe os seguintes:

Sinais de fogo os homens se despedem, exaustos e espantados,
quando a noite da morte desce fria sobre o mar.

[p. 113.]

E, ditas estas palavras, o herói, depois de perguntar-se pela primeira vez se aquilo seriam versos, repete:

Sinais de cinza os homens se despedem, lançando ao mar os
barcos desta vida.

Meio intrigado, por ver que «as palavras eram outras ou quase as mesmas mas diversamente», o jovem herói puxa de um papel e escreve:

Sinais de fogo os homens se despedem, lançando ao mar os
barcos desta vida.

Relido o que escrevera, Jorge olha «o mar que escurecia, com manchas claras que ondulavam largas» (p. 113). E depois de pronunciar as palavras «Nas vastas águas...» e de repeti-las, palavras que lhe voltarão a aparecer muito mais tarde e com que virá a abrir o terceiro poema, conclui que era absurdo ele estar a fazer versos, pelo que amarrotou o papel e o deitou fora (p. 114). O que não impede que o tema da vida do homem como duvidosa viagem marítima não fique já documentado em obra de arte, a qual é imperecível por natureza.

Nas quatro sequências acabadas de referir, só duas palavras se repetem e permanecem no mesmo lugar: «sinais» e «se despedem». «Homens» e «mar» aparecem em três sequências. Há um caso em que «almas» substitui «homens» e «cinza» substitui «fogo», como se se tratasse de um quiasmo. A única diferença entre a terceira versão e a que é lançada ao papel é a palavra «cinza» nessa terceira versão e «fogo» na versão final. É como se estivéssemos em presença de uma autêntica metamorfose. De «cinzas», símbolo de morte, passa para «fogo», símbolo de vida. Pelo que se poderia dizer que, ao optar pelo «fogo», o jovem poeta está a apontar para um sinal de vida, de preferência a um sinal de morte, ao mesmo tempo que está a apontar para o que vai ser o título e, portanto, o tema fundamental do romance⁽¹⁰⁾. Só assim se pode dizer que o poema em miniatura abre em morte, na sua primeira versão, e fecha em vida, na última, ou seja, na que será lançada ao papel, para a posteridade, o que nos permite afirmar que estamos perante uma imagem perfeita do ciclo existencial da vida do homem sobre a terra, segundo *Sinais de Fogo*.

Ponto importante a frisar nesta primeira epifania é a inconsciência do protagonista quanto a um fenómeno que iria repetir-se e que iria transformar a sua vida: o chamamento para uma missão transcendente e única. Porém, como todos os que são chamados para missões transcendentais, o protagonista não compreende a razão de ser

desse chamamento. E é por não compreender que ainda lhe não poderá dizer sim. Encontra-se em estado de prova, em disponibilidade, portanto, para que a voz volte a chamá-lo.

A segunda epifania acontece no quarto de dormir, ao levantar das cortinas e ao pôr os olhos no «prédio fronteiro cujos azulejos branco-amarelos brilhavam ao sol como uma praia vertical que o céu lambesse»⁽¹¹⁾. Sem saber como nem porquê, o protagonista encontra registado «num papel que não sabia ter procurado» «palavras que não sentira ter escrito»⁽¹²⁾. O que significa que, ao falar em «palavras que não sentira ter escrito», o aspirante a poeta está a proclamar, neste momento, se bem que de uma forma semi-inconsciente, a teoria do furor poético de Platão e, por conseguinte, o chamamento, por parte de uma entidade misteriosa, para a missão de poeta.

Embora o protagonista discuta a natureza da poesia por ocasião de todas as aparições, é talvez durante a segunda aparição, acontecida no quarto, que se põe com mais agudeza esse problema. Problema da natureza da poesia, e, por conseguinte, da linguagem, matéria-prima dessa arte. Perante «uma espécie de batimento cadenciado em que sons se sucediam abstractos, análogos e diversos, como espectros de palavras» (p. 423)⁽¹³⁾, o poeta dá-se conta de que «daquela continuidade ininteligível dependia não só a existência mas o valor de tudo. Um tudo que não eram coisas, nem memórias, nem os sentimentos, nem as culpas, nem as amarguras, nem a vida, nem a morte, nem o mundo, nem o amor, nem a saudade, nem a frustração de tudo ter sido ou não sido. [...] Um tudo que, sendo nada, era ele mesmo o valor de que tudo dependia» (p. 423). Em vista deste princípio, a poesia, com a sua capacidade de transcender as leis do tempo e do espaço e de criar uma nova realidade, passará a ser para Jorge o que o número era para Pitágoras: o princípio que governa o universo. E o protagonista prossegue com as suas considerações sobre a natureza da poesia. E surgem então alguns dos versos que escrevera por ocasião da primeira aparição. E, perante essas linhas (noviço em poética, Jorge fala em «linhas», em vez de versos), conclui que «era como se tudo aquilo a que as palavras aludiam estivesse estritamente contido nelas, ao mesmo tempo que, por um paradoxo que devia ser do sistema diverso de relações, essas palavras eram menos que isso e estavam, elas mesmas, contidas no que as continha, sem que, todavia, as duas áreas coincidissem: cada uma delas, contida na outra, não deixava de ser maior e mais extensa do que a outra» (p. 424), o que é uma alusão a um dos princípios fundamentais da teoria do conhecimento — a relação entre a compreensão e a extensão do termo — e uma referência inequívoca à questão dos Universais, que mais adiante virá a explicitar. E é então que conclui que «Aquilo eram versos, e aproximadamente os mesmos que antes me haviam aparecido» (424). E é nesse momento que o jovem se sente tomado «de terror» e que se interroga, com mais acuidade que nunca, sobre o que lhe estava sucedendo, ao ver que aquelas três sequências de palavras, separadas pelo tempo e pelo espaço, tinham de permeio «coisas medonhas» que lhe haviam acontecido. Quer dizer, o poeta está perante aquele correlato objectivo de que fala T. S. Eliot ⁽¹⁴⁾:

E, portanto, ou era adivinho, ou havia entre acontecimentos uma correlação inescapável que podia ser adivinhada, ou aquilo visava a dar sentido ao que o não tinha, ou era, pura e simplesmente, um «flatus vocis», feito de palavras e de sentimentos, que os factos, por mero acaso, haviam soldado juntos, e que per-

sistiam em flutuar na memória verbal, sempre que ela se esvaziasse por qualquer causa.

(p. 424)

Incerto sobre qual destas hipóteses adoptar, o jovem poeta afirma tão-só que, embora não soubesse «nada de versos» (p. 424), estava perante «linhas sucessivas a que se chama versos» (p. 424) e que «uma nova responsabilidade», que ele não tinha procurado, lhe pesava sobre os ombros: «a de escrever quando sentisse aquela expectativa ansiosa a brotar de um vazio, e a de supor ou forçar a suposição de que aquilo significava alguma coisa para mim ou para outros» [p. 424.]

Porém, o que mais parece intrigar o jovem poeta, nesta segunda aparição, é que os versos que lhe aparecem sejam os mesmos que lhe tinham aparecido antes. É que, traduzindo esses versos realidades vividas no passado, como podiam eles traduzir também as «coisas medonhas» que lhe vieram a acontecer depois da primeira aparição, e, portanto, posteriormente à composição dos primeiros versos, ao mesmo tempo que traduziam as realidades que lhe tinham acontecido antes dela? E, a ser assim, «aquelas sequências de palavras [...] não podiam pretender significar o que significariam antes» (p. 424). Razão tinha o protagonista para se perguntar se não se trataria de um dom profético. É a referência à teoria sobre a qualidade de vate dos poetas, de tão venerandas tradições, ao mesmo tempo que é a afirmação de que a poesia se baseia em experiências vividas por meio dos sentidos externos e internos, experiências que, sujeitas às leis combinatórias do ritmo e ao diálogo entre significante e significado e à dialéctica entre signo e conceito, se transubstanciam em arte.

Surge a terceira epifania e, com ela, a conclusão do poema iniciado na primeira e continuado na segunda. E a versão final desse poema não será nenhuma das quatro versões da primeira nem a versão da segunda. Seguindo neste ponto a lição de Horácio, o aprendiz de poeta vai optar por outra diferente, a qual é como que uma imagem compósita das quatro sequências registadas por altura da primeira epifania. Vejamo-la, transcrevendo-a na íntegra:

Sinais de fogo, os homens se despedem
exaustos e tranquilos, destas cinzas frias.
E o vento que essas cinzas nos dispersa
Não é de nós, mas é de quem reacende
outros sinais ardendo na distância,
um breve instante, gestos e palavras,
ansiosas brasas que se apagam logo.

[p. 440.]

Adivinhado quando, perante o fosso da incompreensão que começava a cavar-se entre ele e os amigos e colegas, o protagonista foi meditar sozinho para junto do mar da Figueira, ao pôr do Sol; meio compreendido quando, perante o abismo que começava a abrir-se entre ele e os pais, por não poder realizar-se como futuro homem do mar, foi meditar sozinho para a Baixa lisboeta; o poema vem a consumir-se quando, perante a cena de sangue entre ele e o rival ao amor de uma mulher, Jorge acaba por concluir que Mercedes, considerado o objecto mais estável das suas crenças, não tinha

passado de uma ilusão dolorosa e trágica na vida dele, mais um sonho reduzido a «cinzas frias», «ansiosas brasas que se apagam logo».

O que quer dizer que, no fundo, este poema, escrito em três fases, simboliza o apagar-se das relações entre o protagonista e os amigos e colegas, entre ele e os pais e entre ele e a amada. Processo engenhoso para informar o leitor que nos quatro poemas compostos por Jorge virá sintetizar-se a acção fundamental do romance.

Quando o poeta acabou de escrever a poesia transcrita atrás deu-se conta de que «faltava qualquer coisa». E foi então que descobriu «um papel flutuando entre duas águas» e que viu «uns barcos que deslizavam sobre elas⁽¹⁵⁾, papel e barcos que lhe tinham ficado a deslizar nas águas da memória, desde a primeira aparição, à maneira daquela «petite madeleine» de que fala Marcel em *Un amour de Swann*. E foi também nesse momento que se lembrou de que na primeira versão do poema se falava em «barcos da outra vida». Porque os suprimira na última versão? Simplesmente porque «não faziam sentido os barcos ali». Numa afirmação implícita de que a linguagem da poesia é essencialmente conotativa e que a arte é uma minese de uma realidade mais platónica que aristotélica, os barcos tomados em sentido literal nas observações feitas pelo narrador transformam-se em barcos metafóricos, nesta passagem. Barcos a simbolizar os sonhos desfeitos do protagonista e a apontar para a natureza da vida do homem como uma viagem através dos mares encapelados deste mundo, mares que vão desaguar nos portos seguros da... poesia, como se verá oportunamente, quando se chamar a atenção para a transformação da vida em arte, por meio do milagre da palavra e do poder demiúrgico do poeta. Por associação de ideias, os barcos que não apareceram entre os sete versos acabados de ser lançados ao papel habitam nos interstícios desses versos, tendo aparecido, como apareceram, por ocasião da primeira aparição da poesia e da escrita dos versos que essa aparição ocasionou. Isto para dizer ao leitor que, ao ler, e sobretudo, ao estudar, a poesia de *Sinais de Fogo*, jamais deverá esquecer-se de a ver na sua intratextualidade.

Lida com um mínimo de atenção, e a outro nível, mas sempre no contexto do romance de que é parte integrante, esta poesia encerra em si o ciclo da humana existência, numa clara alusão às sete idades do homem e do mundo de que falam alguns filósofos e de que fala Jorge de Sena nalguns dos seus poemas, como mostrou Alexandre Pinheiro Torres num estudo seminal sobre as premissas filosóficas da sua poesia⁽¹⁶⁾.

E dá-se a quarta aparição, a que poderíamos chamar macro-aparição, quando comparada com as três que a precederam, da mesma maneira que Jorge de Sena chama macro-episódio à Ilha dos Amores de *Os Lusíadas*. Com esta epifania, surge o momento culminante, ou seja, a confirmação do poeta. É como se, na aprendizagem da arte da poesia, por parte do narrador-protagonista, o poeta fosse sendo iniciado, por etapas, nos mistérios inefáveis de ritos esotéricos. Um após outro, o protagonista é admitido ao aspirantado, ao noviciado e à vida de profissão, como se disse ao princípio.

Na quarta aparição, o aprendiz de poeta, situado lá onde o Tejo e o oceano se encontram num amplexo sem fim, e lá onde dois monumentos nacionais quase abandonados, no entender do protagonista, falam de uma idade de ouro há muito eclipsada, escreve três poemas completos. Enquanto o primeiro e o terceiro são escritos de um jacto, sem que o poeta pause para informar o leitor do seu fazer, o segundo vai sendo escrito e comentado. Mais: o poeta informa o leitor sobre o esforço

despendido para escrevê-lo, da mesma maneira que lhe tinha acontecido com o primeiro. Descreve a luta titânica travada entre ele e a palavra, fazendo-nos lembrar a poética de Carlos Drummond de Andrade e a de João Cabral de Melo Neto, por exemplo. Teríamos assim um claro exemplo de conciliação entre o espírito de Platão e o espírito de Horácio.

O primeiro poema desta sequência de três, encimado por um título, «Gaiola»⁽¹⁷⁾, e formado por treze versos decassilábicos, distribuídos, sucessivamente, por uma quintilha, uma sétima e um monóstico, é o que há de mais sartriano. Dentro de um espaço preso por paredes que são «espelhos transparentes», o poeta vê o mundo pelo «ser dos outros», «multiplicando as faces da gaiola / de que se tece em volta a nossa vida». A cidade em que o poeta se encontra, ao escrevê-lo, é o espaço onde o homem luta angustiosamente, existencialmente, contra o seu destino. Esta cidade, muito mais trágica e muito mais prisão que a cidade maldita de Baudelaire ou a cidade burguesmente bolorenta de Cesário Verde, é a gaiola onde está aprisionado o condor nascido para ser rei dos Andes e o albatroz nascido para ser rei dos mares ⁽¹⁸⁾ símbolos ambos daquele homem que nascera para ser rei do universo, na sua qualidade de «ser vivo e pensante»:

E, provavelmente, quando eu quisera falar do largo, eu apenas quisera daquilo mesmo que escrevera (ou algo que se tornara aquilo, uma vez que as palavras se haviam sucessivamente organizado), e o largo tinha sido idealmente a imagem daquelas paredes em que me sentia irremediavelmente preso como ser vivo e pensante, mas uma imagem suficientemente abstracta para propiciar as memórias que eu não queria lembrar, todas as confusas e angustiantes recordações demasiado físicas, se me transformassem graciosamente numa meditação, em que tornadas as pessoas objectos anónimos, sem forma humana e sem voz, a vida era uma permanência concreta, mas despojada de relações pessoais.

[p. 482.]

Note-se, antes de mais, que a palavra «graciosamente», tomada no seu sentido etimológico, implica, como o «por obra e graça» de outra passagem, que a poesia é um dom que os deuses gratuitamente dispensam àqueles a quem destinam para elos de união entre o mundo superior e o mundo inferior, e para, por meio da arte, levarem a ordem e a harmonia a um mundo em desordem e em caos, e note-se, mais uma vez, que o protagonista, já de posse da natureza da poesia, descobre que as categorias de tempo e espaço não se aplicam à arte e que a poesia consiste essencialmente na sublimação e transfiguração da realidade ⁽¹⁹⁾.

Numa leitura mais ampla, à luz da globalidade do romance, poder-se-ia dizer que com este poema, «Gaiola», simboliza o narrador a perda da liberdade do herói e de Portugal, com a implantação do Estado Novo, numa evidente correlação com os comentários feitos pelo homem dos pássaros sobre política, liberdade e poesia.

Concluída a análise do poema, o protagonista encaminha-se para a Torre (de Belém), com a intenção de visitá-la ⁽²⁰⁾. Mas de repente, possuído do espírito da poesia, teve «de parar para escrever mais». E escreve, e suprime e corrige, até que conclui outro poema monostrófico, de nove versos decassilábicos, o qual começa assim: «Nas vastas águas que as remadas medem» (p. 482). Adivinhado na primeira aparição, como

se disse, este poema é a prova irrefutável de que, para o poeta de *Sinais de Fogo*, a poesia é o fio de Ariadne que liga o passado, o presente e o futuro, e a memória omnipresente de tudo quanto na vida acontece ao homem e às coisas.

Neste poema fala-se, principalmente, de viagens feitas e esquecidas, as viagens de um povo glorioso, cujos cascos das naves lendárias que deram «novos mundos ao mundo» apodrecem e se desfazem «ao vento, ao sol, à chuva», naves em que viajaram heróis «cujos nomes se não vêem já» (p. 403). É a elegia por um império desfeito, sugerida pela presença emblemática dos dois monumentos nacionais que convencionalmente melhor simbolizam e evocam a epopeia marítima do Portugal de antanho, ao mesmo tempo que é o diálogo do poeta de *Sinais de Fogo* com o poeta de *Os Lusíadas*, se bem que sibilamente sugerido, como só os narradores inteligentes sabem fazê-lo.

Como se quisesse fechar o ciclo das aparições com uma chave de ouro, a última fase da quarta é a que reveste maior carga de mistério sobrenatural e solenidade. Caminhando à beira-mar, em direcção ao Sol poente, o protagonista vai tropeçando em montões de lixo das coisas e dos homens e vai meditando sobre o seu passado tecido de incompreensões e de momentos dramáticos e de irreverências e de sacrilégios e de atentados contra a dignidade humana. E acaba por concluir, entre outras coisas, que «O amor, o sexo, a amizade, as relações domésticas, as relações ocasionais, as rotinas diárias, a política, tudo — nada disso constituía um todo harmonioso de que às vezes o equilíbrio se rompesse» (p. 490); que não havia «um limite seguro entre o bem e o mal» (p. 490). E diante de tudo isso, o sofrimento e a angústia do herói não conhecem limites: «A noção de qualquer garantia transcendente, de uma ordem ideal envolvendo o mundo, mas consentindo a maldade e a injustiça, a degradação e a traição, a sordidez e a infâmia, ou, mais que consentindo, alimentando-se delas, dava-me vertigens de náusea.» (p. 491.) É como se estivéssemos perante a noite de Getsêmani do poeta. E, enquanto interroga os fados e o destino e os mudos céus e sofre, esmagado pelo trágico espectáculo do desconcerto do mundo, levanta «os olhos em direcção ao poente» e vê que «uma enorme sombra» se interpõe entre ele e a luz do Sol poente. E essa sombra toma diversas cores e diversas formas, mas a que mais fere a atenção do leitor é a do andrógino (p. 492), por assim passar a simbolizar a totalidade do ser e a apontar para aquele mundo perfeito por que ardentemente suspiram todos os que ontologicamente e dramaticamente meditam no estado do mundo e dos seres que nele habitam, como é o caso de Jorge. E «o poente punha reflexos de vitral» (p. 493). E a «enorme sombra», irmã gémea da «Magna Mater», e o protagonista possuem-se mutuamente, num amplexo de dimensões míticas, em que a grande sombra é mãe e amante e o protagonista é o «eterno infante» necessitado de um regresso ao seio materno e de um banho lustral nas águas regeneradoras da vida. E purificado, «uma onda asfíxiante de bem-estar» baixa sobre o herói. E a esse simbólico renascer biológico corresponde um renascer espiritual, que imediatamente se transforma em furor poético e em beleza: «Febrilmente, e ao mesmo tempo com a serenidade de quem está seguro de que as vozes lhe falam e não vão calar-se (eu já ouvia as cadências continuar-se), escrevi.» (P. 495.) E foi assim que nasceu o último poema, de 34 versos, o qual começa assim: «Quanto de ti, amor, me possui no abraço». Sublime canto da união pelos laços místicos e imperecíveis do amor, este poema faz-nos lembrar o *Cântico dos Cânticos* de Salomão e o *Cântico Espiritual* de San Juan de la Cruz, em virtude do seu significado de transfiguração e de plenitude física, espiritual e cósmica.

O herói, com esta última visão, fica confirmado na sua sublime e, ao mesmo tempo, pavorosa missão de poeta. Em paz com ele, com os outros e com a vida, por ter encontrado o amor (e nele se ter regenerado), não nas mulheres, mas na Mulher universal, símbolo da totalidade, o herói, que antes fora um autêntico Prometeu, passará agora a ser um novo Orfeu, destinado a levar, por meio do poder mágico da palavra, a ordem e a harmonia, onde antes reinava a desordem e o caos ⁽²¹⁾.

Finalmente, depois de uma longa e penosa aprendizagem de uma arte para que se viu chamado por um poder mais alto (lembramos novamente a presença das vozes e da luz sobrenatural por ocasião das várias aparições), o herói atinge aquela perfeição a que todo o verdadeiro artista deverá aspirar, por natureza. Referimo-nos às três qualidades que Santo Tomás propôs para a beleza: a integridade ou perfeição; a proporção ou consonância; e, finalmente, a claridade ⁽²²⁾. De facto, se acompanharmos o herói nas suas elucubrações sobre a natureza da arte da poesia, não nos será difícil detectar a sua insistência na necessidade de atingir a realidade de tudo quanto existe, ou a «integritas»; as relações íntimas, diríamos ontológicas, entre as coisas, ou a «proportio» ou «consonantia»; e o esplendor das coisas, ou a «claritas», isto é, «o esplendor da ordem» de que fala Santo Agostinho ⁽²³⁾.

É também durante a última aparição que o poeta pronuncia para si mesmo estas palavras:

E, num calafrio, percebi que, ganhando o direito a ver e a libertar-me eu perdera para sempre a segurança de viver. Viveria seguro como nunca, acontecesse o que acontecesse, sem dúvida. Mas, entre mim e a inocência de estar com os outros, haveria, daí em diante, não um muro de palavras sentimentais e consoladoras como da poesia de que eu não gostava, mas um vácuo frígido, feito da eventualidade de elas criarem um sentido e uma relação em tudo, se eu deixasse que elas aparecessem. ⁽²⁴⁾

[p. 496.]

Alcançada a liberdade por que todo o ser humano anseia, o narrador-protagonista, Jorge, será como aqueles homens de que fala Erich Fromm em *Escape from Freedom*, a propósito da Reforma. Atingida a liberdade, os homens, a tremer, «num calafrio», terão de talhar por eles próprios o seu destino. Até aí o jovem poeta de *Sinais de Fogo* estivera sob a protecção benigna dos deuses. Por vocação e a partir deste momento terá de abrir por ele mesmo os caminhos da vida, desafio que ele prometeicamente aceita.

Integrada no longo comentário estético, moral e filosófico ao último poema, surge a palavra «terrível», de que já se falou, e a palavra «destino» e seus cognatos aparece seis vezes ⁽²⁵⁾. Ciente da natureza trágica da vida e consciente da sua fatal vocação de poeta, da sua qualidade de eleito, o narrador-protagonista dá-se conta de que um tremendo abismo se cava entre ele e os outros, entre a vida e ele: «A vida e eu mesmo nunca mais seríamos o que a vida e um eventual eu mesmo podiam ser, na experiência de saber-se deles. Por mais que eu sofresse e os outros sofressem, nunca mais seríamos senão um espectáculo absurdo e sem sentido, a que, de repente, num grito silencioso, uma ordem de palavras viria dar realidade.» (P. 496.) O que quer dizer que o poeta, tal como outro Orfeu, terá por missão, através do poder mágico e taumatúrgico do verbo criador, «dar realidade» a um mundo ofertado ao homem em «espectáculo

absurdo e sem sentido», levar a ordem e a harmonia a um universo onde só reina a desordem, já a nível individual, já a nível social, já a nível nacional, já a nível internacional. De facto, reparando bem no que acontecera, e no que testemunhara, não nos é difícil verificar que os valores em que o protagonista piamente acreditara, antes de se ver confirmado, pelo destino, na liberdade do homem existencial, tinham sido irremediavelmente destruídos: «a ideia de uma lei, de uma ordem, de uma regra, de uma norma, de um limite seguro entre o bem e o mal, nem sequer seria válida para uma aldeia perdida nas montanhas, isolada do mundo, onde meia dúzia de pessoas apenas repetissem, de geração em geração, os mesmo gestos e os mesmos passos» (p. 490). Na esfera individual, tinha-se desmoronado a confiança quase cega que tinha na bondade dos homens; na esfera social, tinha sido testemunha do princípio enunciado por Plauto e ilustrado por Bacon e Hobbes: de que o homem é lobo para o homem: «homo homini lupus»; na esfera nacional, o protagonista assistira à instituição de uma ditadura; na esfera internacional, presenciara o início da Guerra Civil de Espanha.

Fadado para poeta, o protagonista passa a ter clara consciência de que, mercê das aparições da poesia, já não se pertence só a ele: pertence-se a ele e à sua função:

E o terrível era que, sabendo que tal me podia acontecer em qualquer momento, nenhum momento da vida seria no futuro um momento insignificativo, mas qualquer coisa que podia ser substituído imprevisivelmente por *outra coisa* que, não sendo senão mental, era uma realidade absoluta e tiraria a tudo a realidade possível.

[p. 496.]

Neste filosofar sobre a natureza da poesia, o herói chega à conclusão de que existe o verdadeiro poeta e o falso. O verdadeiro poeta é aquele que tem o condão de ver aquilo que os outros não vêem, de sentir aquilo que os outros não sentem: «E, com certo orgulho triste, eu sentia que, enfim, a realidade estava dentro de mim. Apenas só eu podia vê-la e ouvi-la.» (P. 497.) A realidade que passa a habitá-lo é a sublimação de uma outra realidade antes por ele vivida: «senti que só a realidade, a outra, a que se considera realidade, eu procurara» (P. 497.) Lógica e ontologicamente, diríamos que estamos perante aquela «realidade absoluta» de que fala Platão e que tão relevante viria a ser na discussão da teoria do conhecimento durante a Idade Média. Referimo-nos à questão dos Universais em que se confrontaram Nominalistas, Conceptualistas, Realistas Platónicos e Realistas Moderados. Na sua ânsia de se elevar acima dos fenómenos ou das sombras dos seres, o poeta de *Sinais de Fogo* vem a ser admitido no mundo das formas perfeitas ideado por Platão. Ou melhor ainda: vem a ser chamado a contemplar, por meio da aparição da poesia, a essencialização do ser por meio de seu manifestar-se, como afirmou Heidegger.

De posse dessa realidade transsubstanciada em arte, o poeta sente-se na obrigação de a partilhar com os outros, na esperança de assim ver estabelecido um mínimo de comunicação entre ele e os que com ele eram chamados a comungar dos dons que recebera dos deuses e dos frutos do seu labor, mesmo sabendo que esse «dado de

experiência decantada e transposta» era enigmático por natureza, não só para os outros, mas também para ele:

Se a realidade estava em mim, naquelas ocasionais ordenações de palavras que representavam transpostamente a minha vida, o publicar versos era tentar estabelecer pontes entre as pessoas que, na vida, não nos entenderiam nem nos encheriam o frígido vazio entre nós interposto, e que, não entendendo claramente o que para mim também não era claro, seriam levados por momentos a viver lá onde a realidade estava como um dado de experiência decantada e transposta.

[p. 497.]

Numa retrospectiva sobre a vida que ele e os que com ele haviam contracenado no palco da vida tinham levado, Jorge tece estas considerações, ciente já da sua natureza fáustica e, concomitantemente, do carácter alquímico das suas produções poéticas:

Da infelicidade podia fazer-se a felicidade de criticar a infelicidade sem deixar de ser infeliz [...] Tudo o que me acontecera ou acontecera aos outros — a vida e a morte — acabava em palavras sibilinas em que não havia resquício da sordidez ou do ridículo, nem da mesquinharia, nem da traição, nem sequer do acaso com que as pessoas se traem umas às outras muito mais do que sequer sonham que o fazem. Palavras, ordem de pensamento ainda que não nitidamente lógico onde às vezes nem sequer pensamento houvera, mas um ímpeto desastreado ou bem sucedido.

[p. 497.]

Entre outras coisas, destas palavras deduz-se claramente que poetar é atingir e apreender a essência das coisas por meio da via estética, como se houvesse uma união hipostática entre a palavra e a natureza; poetar é transformar a vida em arte, e, por conseguinte, em beleza, cujas três características, segundo Santo Tomás, são, como já se disse, a totalidade, a harmonia e o esplendor⁽²⁶⁾. Poetar é, portanto, transcender, por meio do poder mágico da palavra e do ritmo e da música, a vida, em todas as suas dimensões, nada excluindo do objecto estético, nem sequer a vida nos seus aspectos convencionalmente mais torpes e mais feios, já a nível material, já a nível espiritual, como claramente dissera o protagonista após a elaboração do terceiro poema (p. 483). E pelo que se refere às «palavras sibilinas,» é uma maneira de chamar mais uma vez a atenção para a qualidade de vate do poeta e para a natureza hermética da autêntica poesia.

Lúcida e dramaticamente consciente da carga de dever cívico que passa a carregar sobre os ombros, a partir do momento em que se vê sagrado poeta, isto é, feito mensageiro destinado a partilhar com os homens as verdades bebidas dos lábios dos deuses, ao protagonista nada mais resta na vida senão aceitar prometeicamente essa missão de que, por força de um destino que não buscou, está definitivamente investido: «Ali estava eu, para todos os efeitos, transformado em poeta, por obra e graça...» (P. 497.) Qual outro Homero, o poeta é levado à categoria do rapsodo, responsável por

documentar para a posteridade, por meio da arte da palavra, a súpula de uma civilização em crise, que é um dos temas principais do romance.

Num crescendo que parece não querer acabar, o aprendiz de poeta vai de uma tímida tentativa de taumaturgo da palavra até à culminação numa profunda meditação sobre a vida e a arte e a relação de uma com a outra. No fim, vemos a vida transsubstanciada em arte, e arte feita mais real que a vida, na medida em que a última está sujeita às leis do tempo e do espaço e a primeira transcende essas leis.

Na última aparição, algo raro acontece. Julgando dizer uma determinada coisa, o poeta nota, no fim, que dissera uma coisa completamente diferente da que pretendia dizer: «Eu quisera dizer de uma suspensão do tempo, de um estar-se num espaço em que nos encontramos com um passado sem memória. E, pelo contrário, falara da vida como de uma gaiola de vidro, um prisma de tantas faces à nossa volta, quantas as pessoas com quem nos vamos cruzando.» (P. 481-482.) É como se o protagonista quisesse que ficasse bem claro que não é o sujeito que busca a natureza das coisas, mas é a natureza das coisas que o busca a ele; que o poeta, na sua qualidade de demiurgo, é como que um visionário cujos poderes de percepção e imaginação se prolongam para além da realidade acessível ao comum dos mortais; que a poesia é transcendente por natureza; e, finalmente, que o poema é o seu resultado, e não a sua intencionalidade. E não haverá também nesta e noutras passagens análogas uma alusão àquela obra aberta de que falam, por exemplo, Roland Barthes e Umberto Eco? E o jovem poeta, no seu meditar sobre o destino humano, ao mesmo tempo que filosofa sobre a natureza da arte, entra por uma vereda sartriana, existencialista, em que o homem é em relação e se vê pelo espelho que os outros são, como se referiu anteriormente. Mas o que o poeta faz, ao procurar confiar ao papel as suas vivências concretas, é abstrair dessas vivências apenas a quinta essência das pessoas e das coisas e das leis que as governam e formar com elas uma outra realidade mais pura, porque mais imaterial. E é assim como o poeta se virá a comparar ao alquimista, estabelecendo desta forma uma intertextualidade entre o terceiro livro de poemas de Jorge de Sena e o romance, ou seja, entre *Pedra Filosofal* e *Sinais de Fogo*. Esta analogia entre poeta e alquimista — o que é o mesmo que dizer que o poeta está possuído de um espírito fáustico — é explicitada pelo narrador, por ocasião do solilóquio que se segue à elaboração do terceiro poema:

a diferença entre os dejectos do corpo e os do espírito estava apenas em que aqueles eram a sujeição física e malcheirosa de existir-se dia a dia, mas algo que não tinha sentido em si, enquanto os do espírito eram a sublimação de fezes mentais, a transformação do inabsorvível pela experiência da alma, em refinamento de experiência noutro plano. Aquilo que eu escrevia resultava da minha vida, do que na minha vida fora inaceitável e intolerável.

[p. 483-484.]

E, por sua vez, a seguir à feitura do último poema declara:

Ali estava eu, para todos os efeitos, transformado em poeta, por obra e graça... Ora bolas. Por aquele andar, nem o tempo nem as palavras me chegariam. Gas-

taria tudo a vagabundear com papéis no bolso, e sempre entregue à expectativa de, como de um subterrâneo de alquimista, detentor da pedra filosofal (uma pedra filosofal que, em vez de fazer ouro com metais ignóbeis, abstraísse palavras da merda da vida), subissem à consciência os refinamentos quintessenciais dos acontecimentos e experiências que, medíocres ou não, mudavam de pele em mim, como de planeta.

[p. 497-498.]

Num momento de lúcida auto-crítica, o neopoeta, bafejado com uma tremenda epifania, põe lado a lado a natureza do autêntico poeta e a relevância da poesia no mundo dos homens. A referência à «obra e graça» encerra uma tácita alusão a um mandato, a um chamamento do alto, uma vez que, por meio do sintagma «por obra e graça», o protagonista alude claramente aos rituais associados à investidura de simples mortais em missões transcendentais, como acontece, por exemplo, com os príncipes temporais e com os príncipes espirituais.

Vejamos agora, um pouco de mais perto, o itinerário percorrido pelo protagonista de *Sinais de Fogo*, no seu processo de aprendizagem da arte da poesia.

Se nos debruçarmos com um mínimo de atenção sobre as considerações tecidas pelo postulante a poeta durante as quatro aparições, notamos um fenómeno curioso que traduz perfeitamente o processo de aprendizagem da arte da poesia. Enquanto na primeira aparição o protagonista acha que é absurdo fazer versos, indo ao ponto de amarrar o papel em que os escrevera e de o deitar fora, na segunda, experimentando «uma sensação de perplexidade, como se uma nova responsabilidade», que ele não procurara, baixasse sobre ele, escreve versos e risca versos e luta contra a natureza granítica da palavra. Mas ainda não completa a poesia. Escreve apenas segmentos de uma possível poesia. Por outro lado, é por ocasião da segunda aparição que o protagonista começa a interrogar-se sobre a natureza da poesia, especulando, com os Nominalistas, se não estará perante um autêntico «flatus vocis», isto é, perante palavras a que nada corresponde, nem na mente nem na realidade. É que, entre outras coisas, dá-se conta de uma diferença em género entre prosa e poesia, perguntando-se, entre outras coisas, o como os versos significam. O que quer dizer que Jorge mergulha na eterna questão sobre a diferença entre discurso denotativo e discurso conotativo, entre significado de primeiro grau e significado de segundo grau. Haverá uma ordem lógica e ontológica que distingue a prosa da poesia, uma «quidditas» única? Mais: como acontece a poesia? E, enquanto assim se interroga, o protagonista sente-se gelado «de terror» quando se apercebe de que «coisas medonhas tinham acontecido». E, quanto a deitar fora o papel em que escrevera os versos que lhe acontecêram ou a guardá-los, desta vez, nada diz o protagonista.

Numa progressão palpável, na terceira aparição, o protagonista tem uma necessidade de escrever o que interiormente sente: «Queria escrever, tinha de escrever.» E escreve e completa uma poesia, atirando para o papel com um poema monostrófico de sete versos decassilábicos. E, consciente já da natureza distinta da poesia, dá-se conta de que algo falta para que a poesia esteja completa: «Parei relendo

o que escrevera. Faltava qualquer coisa.» E, ao contrário do que fizera da primeira vez, guardou o papel no bolso.

A par deste fenómeno de crescente autoconfiança nos seus dotes de poeta, encontra-se também a atitude do protagonista quanto ao estado de acabamento dos poemas que vai escrevendo. Ao passo que Jorge nota o carácter de inacabamento dos dois primeiros poemas na quarta aparição, silencia qualquer dúvida, a esse respeito, ao concluir o terceiro poema e o último. É como se com a composição deles a sua aprendizagem estivesse completa. É a passagem do estado de aspirante ao estado de noviço e do estado de noviço ao estado de professor. É a passagem do estatuto de aprendiz ao de mestre, para nos servirmos de uma imagem arrancada às chamadas artes manuais da Idade Média e delas transplantadas para as corporações e destas para os ritos maçónicos. E a insistência nesta nota de aprendizagem, depois de se crer chamado para o sacerdócio da arte, vai perfeitamente bem com a letra e o espírito da *Arte Poética* de Horácio, tão cara, aliás, ao autor da *Arte de Música*, que viu sempre com uma grande dose de cepticismo a teoria romântica de que o poeta nasce e não se faz⁽²⁷⁾. O que quer dizer que o poeta ideal, como é o que ressalta das páginas de *Sinais de Fogo*, é aquele que sabe conjugar à perfeição a arte poética de Platão com a arte poética de Horácio.

Ao pensarmos na conclusão que melhor pudesse reflectir a súpula do que se procurou dizer nas páginas precedentes — concretamente a peregrinação do herói pelas sendas da Fenomenologia, da Lógica, da Ontologia, da Ética e da Estética, e da sua iniciação no mundo alquímico, esotérico e artístico de Fausto, de Orfeu e de Homero —, ocorreu-nos uma passagem do «Prefácio» de Jorge de Sena a *Poesia-I*. É que essa passagem parece ser o remate ideal para o que ficou dito. Senão vejamos. «Ao escrever os poemas» — observa Jorge de Sena — houvera a «intencionalidade de explicitar aspectos dominantes do itinerário espiritual da testemunha que me considero de mim mesmo e do meu mundo. Nesse itinerário espiritual alegórico terei ‘perseguido’ a verdade até à ‘coroa da terra’, onde me descobri a ‘pedra filosofal’, cuja posse permite discernir as ‘evidências’, às quais a minha poesia exprime ‘fidelidade’ sem limites»⁽²⁸⁾. Entretanto, como antes de ter terminado (e também começado?) *Sinais de Fogo* viria ainda a publicar *Metamorfoses* e *Arte de Música*, o autor de *O Físico Prodigioso* talvez pudesse concluir com estas palavras a meditação sobre o itinerário espiritual como poeta: «Nesse itinerário espiritual sujeitei a ‘metamorfoses’ tudo quanto fui encontrando pelo caminho e transubstanciei esse tudo em beleza por meio da ‘arte de música’ e das artes alquímicas aprendidas em *Sinais de Fogo*, por obra e graça... do destino... e da APARIÇÃO DA POESIA.»

NOTAS

(¹) *Jornal de Letras* (Lisboa, ano VIII, n.º 312, de 28 de Junho a 4 de Julho de 1988), p. 7.

(²) *Ibid.*, p. 8.

(³) Para além do que sobre o assunto já escreveram Mécia de Sena na introdução à terceira edição de *Sinais de Fogo*, Maria Alzira Seixo num estudo baseado fundamentalmente nessa introdução («Interferências Genológicas na obra de Jorge de Sena», *Colóquio-Letras*, n.º 90, Março de 1986, pp. 57-62) e Francisco Fagundes num «dossier» sobre Jorge de Sena, publicado em *Letras & Letras*, do Porto (Junho de 1988, p. 11), muito mais se poderia escrever num estudo comparativo sobre o que diz no romance e o que Jorge de Sena disse em poemas, prefácios, posfácios, estudos críticos e cartas a amigos e confrades. Estaríamos, nesse caso, em plena intertextualidade, tão importante na obra de Jorge de Sena.

(⁴) Estes quatro poemas encontram-se também em *Visão Perpétua*, Nota introdutória de Mécia de Sena (Lisboa: Moraes Editores/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982), pp. 95-98.

(⁵) Manda a honestidade intelectual que de início se esclareça que neste estudo pouco mais se fará que uma paráfrase dos textos do romance. É que o autor de *Sinais de Fogo*, duvidando, como de costume, da inteligência do leitor, fez do protagonista não só poeta, mas também hermeneuta da sua própria poesia e teorizador de uma Arte Poética, à imitação, por exemplo, do Dante de *Vita Nuova*. Razão tinha Eduardo Lourenço para exclamar, quando lhe mostrei a campã rasa de Jorge de Sena, no Calvary Cemetery, em Santa Barbara, na Primavera de 1983, ao dar com os olhos na assinatura que emoldura a lápide tumular: «Este homem não deixou nada para os outros: até assinou a própria morte.»

(⁶) Carlos Queiroz, *Desaparecido e Outros Poemas*, 3.ª edição (Lisboa: Edições Ática, 1957), p. 68.

(⁷) «Con este término [epifania] denomina James Joyce los fragmentos, impresiones rápidas que se presentan ante el hombre y que éste, si es escritor, debe fijar con la ayuda del lenguaje en todo su carácter apasionante y convertirlas en perceptibles para los demás» [Angelo Marchese-Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* (Barcelona, Editorial Ariel, 1986), p. 132].

«By an epiphany he [Stephen Dedalus] meant a sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase of the mind itself. He believed that it was for the man of letters to record these epiphanies with extreme care, seeing that they themselves are most delicate and evanescent of moments» [James Joyce, *Epiphanies*, Introduction and Notes by O. A. Silverman (Buffalo, Norwood Editions, 1987), p. XIII].

(⁸) Talvez pudesse dizer-se que, no processo de aprendizagem do poeta, dialecticamente vivido, o espírito de Apolo, deus da luz, da harmonia, do consciente e da arte, acaba por sobrepor-se ao espírito de Dioniso, deus das trevas, do caos, do subconsciente e da vida.

(⁹) Jorge de Sena, *Sinais de Fogo* (Lisboa, Edições 70, 1981), p. 113. Daqui em diante, sempre que citarmos esta obra, limitar-nos-emos a registar o número da página no corpo do trabalho.

(¹⁰) Não cremos que esta leitura impeça a que parece ser mais óbvia, no contexto geral do romance: o prenúncio do fogo que iria abrasar a Espanha na guerra civil mais sangrenta do século XX. A plurissémia é uma das características da linguagem poética. E, tal como mostrou Todorov, também existe uma poética da prosa.

(¹¹) Repare-se na onnipresença do mar. Naquelas epifanias em que não aparece literalmente, aparece metaforicamente.

(¹²) Fora de questão está o saber como um papel amarrotado e lançado fora durante a primeira epifania lhe aparece nas mãos durante a segunda. É o carácter misterioso e meio mágico das aparições.

(¹³) É o caso de dizer que, segundo Jorge de Sena, no princípio era a música e a música fez-se poesia. O que é o mesmo que dizer que o elemento externo mais importante da poesia é o ritmo, princípio glosado em vários tons das aparições, ao mesmo tempo que o elemento interno mais importante é a potência plurissémica e conotativa das palavras, princípio igualmente reiterado.

(¹⁴) É nossa convicção que alguns dos princípios da poética de T.S. Eliot se encontram presentes na poética do Jorge de Sena de *Sinais de Fogo*. Veja-se, à guisa de exemplo, esta passagem extraída de «Tradition and the Individual Talent»: «The poet's mind is in fact a receptacle for seizing and storing up numberless feelings, phrases, images, which remain there until all the particles which can unite to form a new compound are present together», in *Criticism — Twenty Major Statements*, selecionado e editado por Charles Kaplan (São Francisco, Chandler Publishing Company, s. d.), p. 457.

(¹⁵) É a onnipresença do mar em todas as aparições, como se observou em nota anterior.

(¹⁶) Alexandre Pinheiro Torres, *O Código Científico-Cosmogónico-Metafísico de 'Perseguição'*, 1942 de Jorge de Sena (Lisboa, Moraes Editores, 1980).

(¹⁷) Com este mesmo título escreveu Jorge de Sena um poema. Escrito nos dias 4 e 5 de Setembro e revisto no dia 16 de Outubro, este poema encontra-se na p. 203 de *Post-Scriptum II*, recolha,

transcrição, nota de abertura e notas de Mécia de Sena, 1.º vol. (Lisboa, Moraes Editores/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985).

Sobre a possível correspondência entre os dois poemas, veja-se «Introdução à 3.ª Edição» de *Sinais de Fogo*, da autoria de Mécia de Sena (Lisboa, Edições 70, 1984), pp. 16-17.

(18) Escusado é dizer que o poeta transportava no subconsciente aquela gaiola e aquelas imagens do condor e do albatroz que o senhor dos pássaros lhe havia mostrado a ele e a Luís (p. 463). Por meio do poder que o artista possui de transpor e decantar a realidade, ei-los que se convertem em versos para significarem outra realidade análoga.

(19) «la imaginación poética viaja y transforma las cosas, les da su sentido más puro y define relaciones que no se sospechaban» — diz Federico Garcia Lorca, *Obras Completas*, Ed. Arturo del Hoyo (Madrid, Aguilar, 1964), p. 86.

(20) Talvez se pudesse aventar que o facto de o protagonista não chegar a entrar na Torre significa que jamais poderá realizar a sua vocação de homem do mar, sabido como é que essa Torre é um dos monumentos aos «heróis do mar» de Quinhentos.

Se não tivéssemos excluído *in limine*, por razões metodológicas, como se declarou no princípio, uma leitura biografista de *Sinais de Fogo*, não teríamos dificuldade de maior em tornar estes factos extensivos a Jorge de Sena, seguindo na pegada de outros críticos.

(21) É como se, a partir deste momento, Jorge estivesse fadado para ser o continuador da obra iniciada por Carlos Drummond na «Máquina do Mundo» e em «Cântico Órfico».

(22) É como se o autor de *Sinais de Fogo* estivesse, neste ponto, a continuar a obra de James Joyce em *A Portrait of the Artist as a Young Man* (Nova Iorque: The Viking Press, 1973), p. 212.

Mas — repare-se bem —, enquanto Stephen Dedalus fala explicitamente em Santo Tomás e o cita *ipsis verbis* e o discute *ex professo*, Jorge faz tudo isso cripticamente, dando ao leitor o mínimo de indícios, o que é mais uma prova da sua visão da obra de arte como uma transformação, ou melhor, uma transubstanciação da realidade.

(23) Sem especificamente referir quaisquer nomes de fundadores e de sistemas, nos excursos feitos por ocasião das diversas aparições, Jorge discute, com uma penetração e uma agudeza, raras para uma pessoa da sua idade, os aspectos mais relevantes das várias teorias no campo da comunicação e da semiótica e da poética, em todas as suas vertentes, desde Ferdinand de Saussure aos Estruturalistas, passando pelo Formalismo Russo e pela Nova Crítica, e, constantemente, discute a poética, referindo-se indirectamente às mais diversas teorias, desde as de Platão às de T.S Eliot, por exemplo, passando pelas dos Românticos e pelas dos Modernistas.

(24) Note-se, antes de mais, a preferência, por parte do poeta, da poesia cerebral, filosófica. E note-se também que do poeta depende ser ou não ser fiel à sua vocação, ou à graça *gratis data*.

(25) Feito o último poema, o poeta fala repetidamente em destino, daquele destino que aparecera logo como reacção à escrita dos primeiros versos. «Soube-me sempre a destino a minha vida» — que, aliás, é também o primeiro verso de um poema de *Perseguição* (1942) cujo título é «Andante».

(26) Veja-se James Joyce em *A Portrait of the Artist as a Young Man* (Nova Iorque: The Viking Press, 1973), nas passagens em que se discute a natureza da arte, por meio do recurso a Santo Tomás (pp. 212-213).

(27) Teoria — afirmava Jorge de Sena — que os bons escritores românticos jamais puseram em prática, por mais que a proclamassem em público.

Nesta ordem de ideias, não posso deixar de chamar a atenção para o desdém que Jorge de Sena nutria — o ceticismo com que via essas afirmações — por aqueles que se blasonavam de serem escritores sem nada lerem. Se essa era a verdade, tanto pior para eles; se não era a verdade, pior ainda pela sua descarada mistificação.

(28) Jorge de Sena, *Poesia-I* (Lisboa, Livraria Moraes Editora, s. d.), p. 12.

X

POST TENEBRAS SPERO LUCEM: TEXTO — VIDA E ALEGORIA EM O FÍSICO PRODIGIOSO, DE JORGE SENA

Horácio Costa
Universidade de Yale

«Le faucon est parfois représenté encapuchonné.
Il symbolise alors l'*espérance en la lumière* que
nourrit celui que vit dans les ténèbres [...]
Beaucoup d'imprimeurs de la Renaissance
choisirent cet emblème du faucon encapuchonné,
avec la devise: POST TENEBRAS SPERO LUCEM.»

Jean Chevalier e Alain Gheerbrant,
«Faucon», *Dictionnaire des Symboles*,
vol. II, p. 302.

À medida em que o Modernismo avança em anos e, de acordo a um considerável número de intelectuais (inoculados, talvez, de algo como uma «loucura taxonómica»), dá lugar a um problemático horizonte *soi-disant* pós-moderno, uns poucos traços distintivos deste processo delineiam-se, em intensidade cada vez maior, aos olhos de um observador menos interessado em identificar umas tantas fáceis oposições entre ambos os momentos como definidores de estados culturais entre si antípodas do que em identificar, ainda que seja de modo tentativo, um mais subtil panorama de mudanças no que tange aos vectores genérico-literários, aos tons diccionais dominantes e, quiçá, mesmo, aos valores éticos ou estéticos que se apresentem de modo diferencial na obra literária actual *vis-à-vis* a um mutável e não menos problemático «modelo» discursivo modernista. A meu ver, o fenómeno de uma reconsideração crítico-criativa de informações históricas e estéticas pertencentes ao «arquivo» da tradição literária particular sobre a qual trabalha o escritor configura, dentro deste panorama de mudanças, um dos mais perceptíveis lineamentos que caracteriza um redireccionamento genérico, diccional e ainda estético-ideológico, no horizonte da produção e do significado da obra literária contemporânea.

Este redireccionamento «para trás» praticado por um significativo número dos melhores criadores contemporâneos em todas as áreas da expressão artística é excusado dizer que não é novo nem original: corresponde a uma constante cultural das mais poderosas no Ocidente, que volta, com o avanço do Modernismo (em cujo seio, também é excusado dizer, sempre esteve latente; baste apontar os famosos ensaios de Eliot ou o apreço a formas tradicionais de muitos Fernando Pessoa), a experimentar um papel protagonístico na equação da cultura contemporânea, num momento em que as ideias mesmas de «novidade» e «originalidade» deixam de vigor como definições todo-poderosas.

Esta relativa «historização» multimoda da palavra literária, lamentada por aqueles que manejam uma óptica negativa sobre a contemporaneidade entanto que manifestação evidenciadora de um pretenso estado de inanição da cultura actual, vem frequentemente vestida com um dos recursos retóricos de mais antigo, ainda que vituperado *pedigree* (vituperado exactamente por estes mesmos inquisidores a serviço de uma ideal pureza expressiva): a Paródia, já não encarada conceptualmente como um subproduto mal-que-bem humorístico afim da sátira ou da comédia, mas como um procedimento dorsal na cultura ocidental, que carrega em si uma surpreendentemente elástica capacidade de incorporar formas discursivas diferentes, distantes ou mesmo opostas entre si, numa tessitura semelhante, em termos epistemológicos, à do *bricolage* — isto é, à perpétua reconstrução, com os mesmos materiais, de uma forma nova. Este procedimento, por sua riqueza de fontes e de modalidades nela actuates, revela-se como profundamente culto e propiciatório à hermenêutica (já que facilita a experimentação estética e a pluralização de leitores ou interpretações da obra que organiza como tropo preferencial). O carácter «pós-moderno» residiria — para entrar eu também na confraria dos «loucos taxonómicos» antes referida — na exacerbação do uso deste recurso para a obtenção de uma tonalidade de dicção diferencial na obra literária. Trabalhando a partir da *inclusão*, antes que da *exclusão*, a paródia ajuda a resolver uma das grandes preocupações da estética moderna — que o seria também de uma estética pós-moderna, se a assumirmos como tal —, qual seja a da *disseminação de sentidos* como um dos motores seus mais característicos.

Para nos atermos ao terreno da narrativa, ao considerar este binómio («historização» da palavra literária mais dominância da Paródia a nível da textualidade resultante), encontramos equidistantes tanto do subgénero chamado «romance histórico», matriciado no romantismo decimonónico, quanto do romance de introspecção subjectiva, que deu ensejo a toda uma série de efeitos experimentais, matriciado durante o período de maior vigência do Modernismo Internacional. E isto porque o referido binómio propõe a fusão do aspecto de exterioridade presente na narrativa de inspiração histórica tradicional, com a pulsão — ou mesmo *compulsão* — à leitura do eu necessariamente fragmentário que caracteriza o discurso modernista. Ainda, a actuação deste binómio aponta para a subjectivização da história no discurso narrativo, ao facilitar o desprendimento da gama de factos cuja «realidade objectiva» é indiscutível (por estarem balizados pelo recurso à historiografia) e ao privilegiar a eleição de elementos históricos que se tornam simbólicos para enquadrar a aventura do sujeito no tempo, a meu ver meta-histórica. Destituídos dos critérios de verosimilhança, porém não dos de representatividade e comunicabilidade que lhes designa a operação textual que deles se utiliza, os elementos históricos — ou histórico-li-

terários — escolhidos a dedo na tradição sobre a qual se debruça o escritor assumem, dessa forma, uma característica frequentemente *alegórica*, ao indicarem a permanência do sujeito no tempo e, o que é talvez mais importante ainda, a do tempo no sujeito. Tanto num caso como noutro, esta permutabilidade se dá em função da vivência profunda do escritor como indivíduo, e de sua identificação, não menos vivida, com o contínuo cultural sobre o qual trabalha.

Assim sendo, o panorama alegórico resultante termina por vigor tanto num plano individual (apto para receber a projecção de quem o opera) como colectivo (ao funcionar como «ponte» entre o operador e o corpo da cultura que lhe fornece o material mesmo da alegoria). Ainda, ao historizar informações existentes no «arquivo» da literatura em questão e resgatar suas latentes possibilidades de comunicação, actua, igualmente como uma espécie de operação «arqueológica» — valha aqui a terminologia foucauldiana —, voltada ao autoreconhecimento e à autotransformação da cultura de cujo seio extrai seus elementos formativos. De facto, a alegoria, ontem como hoje um privilegiado veículo de cultura, elemento próprio para a dupla operação de ciframento-desciframento de um contínuo cultural, nos termos em que aqui a concebo, associada a uma recuperação de informações de cariz histórico ductilizadas pela estética da paródia, vincula-se à arqueologia: escavação, nomeação, é, porém, suporte do exercício de uma fantasia sempre virgem, que desde o presente inventa seus métodos para domesticar-se, luz no carvão, à casa da tradição.

Três livros da literatura actual podem ilustrar a contento os pontos de vista expostos. Dois deles foram publicados em 1982: são o *Bosque Harmonioso*, de Augusto Abelaira, e *Memorial do Convento*, de José Saramago. Naquele livro, a inspiração vem de uma obra mística da literatura portuguesa, *O Bosque Deleitoso*, cujo título parodia e cujo enredo, ao inverter as premissas religioso-morais medievais a um elogio da sensualidade contemporânea, subverte. Ainda, a nível da estrutura, o livro de Abelaira parodia seu inspirador medieval, já que este contém uns tantos capítulos iniciais e finais escritos pelo autor ou autores anónimos, separados por um longo *intermezzo* traduzido da obra *De Vita Solitaria*, de Petrarca. À imagem e semelhança de *O Bosque Deleitoso*, o *Bosque Harmonioso* se estende em distintos planos narrativos e inclui enredos de suposta autoria de terceiros. Uma interpretação desta narrativa de narrativas aponta para a problematização da voz autoral desenvolvida desde vários ângulos, como seu núcleo temático mínimo. De facto, uma busca excruciante, já seja do autor, quando não da plena assunção da voz autoral do narrador, se dá tanto nos planos narrativos do presente do relato como naqueles parodicamente originados no passado, busca essa que só se suspende no contacto com a harmonia do «bosque» pélvico feminino. A alegoria da literatura como busca ou perdição, e de subsequente suspensão deste *motto* através da realização sexual, que se desprende de *O Bosque Harmonioso*, recupera — isto é: historiza, actualiza — a alegoria medieval que ilumina *O Bosque Deleitoso*, de busca, de parte da alma perdida na floresta de tentações, de seu rincão harmonioso, onde bondade e sabedoria divinas se abrem ao deleite daqueles que as encontram.

Em *Memorial do Convento*, José Saramago informa seu relato de matéria histórica por dois ângulos, o mais evidente deles de características factual (a construção do Convento de Mafra e a da «Passarola» de Bartolomeu Lourenço de Gusmão, além da extensa gama de informações de época, frutos do processo de investigação e selecção característico de toda a narrativa de inspiração histórica). Um outro ângulo de

apropriação da matéria histórica, ou, se preferirem, de «historização» diz respeito à tessitura linguística do relato, que recupera (recria, parodia) abundantes traços estilísticos do barroco português, especialmente daquele cunhado pela fluida oração sermónica de António Vieira: além de constituir-se em relato histórico, *Memorial do Convento* pode ser visto como uma narrativa sobre a história da língua, como um espaço privilegiado no qual o escritor, independentemente mas em fusão com os planos de conteúdo que desenvolve no enredo, faz o elogio — e a alegoria — das potencialidades criativas que seu instrumento mínimo de trabalho encerram.

O terceiro livro é aquele que me trouxe à escrita destas notas e que pode ser considerado como o predecessor dos dois romances referidos, no âmbito da literatura portuguesa — predecessor no sentido de que foi escrito antes, mas também (digo-o sem nenhum juízo de valor) no sentido que nele observamos a fusão dos dois aspectos alegóricos que mencionamos em relação aos livros anteriores, num mesmo texto. Jorge de Sena publica *O Físico Prodigioso* primeiramente com os contos de *Novas Andanças do Demónio* em 1966; a partir de 1977 o livro passa a receber uma edição independente, obedecendo a um desejo expresso do autor, que alentava por este livro (e seu personagem) um especial carinho. Em *O Físico Prodigioso*, como veremos, Jorge de Sena, trabalhando sobre uma base textual de alegorias medievais, desmonta-as de modo a afirmar um complexo de alegorização, do qual aqui estudaremos dois momentos complementários e exemplares de um totalizador impulso de construção textual que insemina todos os níveis da obra. Se neste primeiro momento observaremos antes que a consecução de uma alegoria precisa — no que seria uma remontagem do material desmontado — a afirmação do processo de alegorização *como princípio*, num segundo momento veremos desenhar-se uma interpretação alegórica que, por sua vez, também é complementária do momento anterior, porém não no sentido redutivo, e sim antes no sentido de manutenção de uma relação especular e até certo ponto independente do mesmo. Se no primeiro momento nos referiremos à busca — e à afirmação — da plurissignificação da parte do escritor como horizonte privilegiado de leitura da obra, no segundo momento esboçarei, como leitor, uma interpretação alegórica que, na sua mesma constituição conceptual, se remontará à abertura de significados frisada no momento anterior. Quando atingirmos o final deste duplo movimento de leitura, espero que terá ficado clara a abrangência, devido à sua amplitude dificilmente redutível a uma formalização teórica estreita ou a uma leitura que se queira definitiva, deste processo de alegorização alentado por Jorge de Sena, no qual, como numa câmara de espelhos, reflexos se multiplicam e se recortam, parecendo, todos, em sua pluralidade, afirmar o que o título deste trabalho indica: a visão de interpenetração mútua dos hemisférios da obra literária e do impulso vital que a ela leva, a unificação do texto e da vida num mesmo motor que se produz e se reproduz, formalizando e borrando, ao mesmo tempo, suas fórmulas de interpretação e suas áreas de silêncio.

Quanto ao primeiro momento, um primeiro nível operativo relaciona-se directamente aos pontos teóricos acima assinalados e diz respeito ao funcionamento estrutural do relato. Como expressa em suas esclarecedoras «Notas» finais ao livro, em *O Físico Prodigioso* Jorge de Sena incorporou dois relatos medievais de *O Orto do Esposo*, livro apócrifo de «exemplos» morais da literatura portuguesa do século XV, utilizando-se da Edição Maler (Rio de Janeiro, de 1956). Nestas «Notas», Sena transcreve para seus leitores as duas passagens do *Orto* (livro III, capítulo I e livro IV,

capítulo IX) que «serviram de mero ponto de partida ao autor», como adverte expressamente. *En passant*, quero assinalar que este gesto revela tanto o cuidado de Sena para possibilitar uma melhor legibilidade de seus textos junto a seu público como, por outro lado, não menos marca o limite mínimo do que ele parece propor como exercício crítico, uma vez superado, através de seu mesmo gesto, o jogo interpretativo mais tradicional e cómodo, de mera identificação de fontes. Analogamente àquele de Marguerite Yourcenar em *Memórias de Adriano*, seu gesto propõe tanto uma leitura documentada como uma crítica criativa: uma leitura para além do simples gozo e uma crítica para além do conhecido ramerrão escolar. Sena exerce a sua autoridade «de autor» — com o perdão pela redundância — inclusive no espaço marginal da obra, qual seja o das notas, e, criador multiforme e crítico proteico, sugere, assim, que o horizonte hermenêutico privilegiado para sua obra é aquele que possa superar a dicotomia da leitura e da crítica, num mesmo espaço interpretativo.

Como poderíamos avaliar o interesse destas passagens d'*O Orto do Esposo* para o *Físico Prodigioso*? Creio que nos sentidos que já esbocei referindo-me a *O Bosque Harmonioso* e *Memorial do Convento*. A primeira instância de alegorização que quero mencionar, portanto, inclui as duas operações já apontadas.

Antes de mais nada, a transposição temática dos dois exemplos morais fornece a andaimagem básica à obra de Jorge de Sena; em termos das subdivisões da Retórica clássica, poder-se-ia dizer que neles repousa a «Inventio», a concepção geral do enredo do livro. Sendo assim, ao primeiro trecho mencionado de *O Orto do Esposo*, no qual se relata a história do «físico» propriamente dita — o encontro às margens de um rio do jovem *sans gêne et sans tâche* com as três donzelas que o levam a um castelo onde curará, com seu sangue, uma dama enferma — organiza os primeiros seis capítulos (ou seja, a primeira metade) de *O Físico Prodigioso*, enquanto que o segundo trecho da obra medieval — a história um tanto faustiana de um bêbado agenciador de almas para o demónio, que impedirá que se complete seu enforcamento decretado pelo Poder — inspirará o motivo mais dramático da segunda metade do livro, dando ensejo ao desenvolvimento final da história, no qual o Físico, liberado por seus impotentes algozes, encontra a morte, e a história mesma, com o aparecimento de um segundo Físico, se abre a um sem-número de possibilidades interpretativas para o leitor.

Como bem assinalou Francisco Cota Fagundes em seu ensaio «O Artista Com Um Malho: Uma Leitura d'*O Físico Prodigioso*», referindo-se ao primeiro dos trechos mencionados de *O Orto do Esposo* e utilizando-se da interpretação que dele faz Mário Martins no livro *Alegorias, Símbolos e Exemplos Morais da Literatura Medieval Portuguesa*, Jorge de Sena «vai reinterpretar esta alegoria, substituindo o seu sentido figurativo por um sentido literal, e traduzindo o amor divino para termos totalmente eróticos»⁽¹⁾. Poder-se-ia argumentar, outrossim, que a substituição, se não de um sentido figurativo, ao menos do sentido exemplar (medieval, moral) por um literal ocorre também no que tange ao segundo trecho do *Orto*. Vale assinalar aqui que este processo de *literalização* é sem dúvida, e algo paradoxalmente, um processo de *desliteratização*, já que opera no vector que acima mencionei, de historização da palavra literária em termos paródicos (ou ainda, como disse antes, de *bricolage*). Para que esta mecânica de desmontagem-remontagem da pulsação alegórica encetada por Jorge de Sena em direcção à *desliteralização literatizadora* fique mais clara, parece-me interessante lançar mão da classificação da alegoria esboçada por Northrop Frye, no seu já clássico *Anatomy of Criticism*⁽²⁾, que é retomada e desenvolvida de acordo

a uma tipologia por Graham Hough no seu «Prefácio» a uma edição de *The Faerie Queene*, de Edmund Spenser ⁽³⁾.

Northrop Frye distingue quatro estágios em que se manifesta a alegoria, que vão de um maior para um menor grau de explicitação. O primeiro deles — o de «alegoria ingénua» («naive allegory») — associa-se à alegoria medieval, ou seja, exactamente àquela que será «desmontada» por Jorge de Sena. Segundo Frye, a alegoria ingénua a bem dizer tende a elidir-se enquanto criação literária, já que se apresenta «so anxious to make its own allegorical points that it has no real literary or hypothetical center» ⁽⁴⁾. Por outro lado, consoante a tipologização de Hough, na alegoria ingénua encontramos a constante «Tema» como dominante, ao passo que a «Imagem» — a segunda das duas constantes cuja variação organiza sua tipologização — é tão-somente «a rhetorical convenience with no life of its own», além de ser usualmente descrita «in the terms which anti-allegorical critics use of allegory in general — a picture writing to transcribe preconceived ideas» ⁽⁵⁾. Como vemos, na remontagem do universo alegórico medieval que informa os trechos de *O Orto do Esposo*, o caminho de Jorge de Sena teria necessariamente de dar-se em direcção a uma maior complexidade literária.

A meu ver, a posição que implica a maior complexidade literária na esquematização de Frye/Hough é aquela em que o impulso alegórico se associa ao «Simbolismo», o que ocorre no quarto estágio da tipologização feita por Hough — subsequente à inventada categoria da «Encarnação» (segundo estágio, onde o «Tema» é simples e a «Imagem» complexa) e a do «Realismo» (terceiro estágio, no qual a «Imagem» é dominante) —, que passo a resumir. No Simbolismo — não nos esqueçamos aqui de que esta nomenclatura não se refere às escolas estético-literárias que atendem por Realismo ou Simbolismo, e antes a modalidades discursivas tomadas *em função* do impulso de alegorização —, o «Tema» é complexo — mais do que a «Imagem» —; porém, apesar de tema e imagem apresentarem o mesmo peso, de estarem ambas as constantes igualmente presentes, a unidade entre elas nunca se completa: ao contrário do que ocorre na Encarnação, onde tema e imagem são equivalentes e correlatos, no Simbolismo a única unidade presente é a «de tensão» entre ambas as constantes ⁽⁶⁾. Por sua vez, Frye, reconhecendo que há mudanças na qualidade de imagem entre os diferentes estágios que mencionámos, dirá que «the central emblematic image which comes most readily to mind when we think of the word 'symbol' in modern literature [...] is in a paradoxical and ironic relation to both narrative and meaning. As a unit of meaning, it arrests the narrative; as a unit of narrative, it perplexes the meaning». Agrega, ainda, que esta imagem «combines the qualities of Carlyle's intrinsic symbol with significance in itself, and the extrinsic symbol which points quizzically to something else» ⁽⁷⁾ — o que, em poucas palavras, retoma em outros termos a noção da «unidade apenas na tensão» entre tema e imagem, mencionado por Hough.

No caso deste estágio da alegorização que estamos contemplando teremos como resultante um panorama de multiplicação, ou ainda de *fragmentação*, de sentidos, no qual (incorrendo numa analogia um tanto humorística) a alegoria (como *koiné*) reina, mas não governa, pois quem governa é o impulso alegórico (como *tekné*), espalhado por todo o discurso literário. Assim sendo, a remontagem de Jorge de Sena — a submissão retórica da «Inventio» pela «Dispositio» — aponta menos para um desenho alegórico preciso (que exigem aqueles anti-alegoristas que, como dizia Hough, não conseguem reconhecer o princípio alegórico em acção para além do seu estágio

«ingênuo») do que para a reitação do impulso alegórico ele-mesmo, como veículo para lograr a pluralidade de sentidos (ou temas) a partir de um número bastante grande, porém não ilimitado, de referentes (ou imagens), através da maximização da tensão entre tema e imagem e da exacerbação do tropo da paródia como organizador preferencial do relato. E, mesmo, diria mais: considerando os pontos de vista de Jorge de Sena que abaixo transcreverei, isto o faz o autor de *O Físico Prodigioso* de forma programática.

Não caiba a menor dúvida de que os aspectos teóricos que aqui estamos abordando não eram alheios às preocupações estéticas, ou ainda existenciais, de Jorge de Sena. No «Prefácio» a *Novas Andanças do Demónio* de 1966 — que, como assinalai, incluía *O Físico Prodigioso* — o nosso autor, discutindo o estatuto da obra literária na época contemporânea, insurge-se contra «as grandes máquinas realísticas», dizendo que as considera «impossíveis e falsas, se não forem feitas da fragmentação ignominiosa do mundo que nos é dado» e avançando que «o que sobretudo importa é que a estrutura estética em que essa fragmentação seja organizada se não nos apresente como a estrutura de uma realidade social que reputamos falsa»⁽⁸⁾. Ou seja, num mesmo arranque Jorge de Sena descarta a miragem da consecução de uma obra literária totalizadora que encerre uma visão de mundo irradiada a partir de uma positividade central, que repouse no confortável edifício da mimese — ou, *mutatis mutantis*, no de uma representação alegórica precisa —, ao mesmo tempo que elege a perspectiva da fragmentariedade como a única possível para devolver ao esforço literário algo de significação real *vis-à-vis* à experiência da contemporaneidade. Neste desmascaramento (sim, porque disto se trata) das bases éticas profundas da palavra literária podemos observar o espírito de Jorge de Sena *at his best*, caracterizado por uma audácia poucas vezes vista no âmbito das literaturas escritas em língua portuguesa. Prafraseando Murilo Mendes a propósito de Jorge Luís Borges, diria que «operador de metáforas e de mitos», Jorge de Sena, devido à acuidade de seu espírito crítico e à profunda compactação sensorial entre texto e vida, encontra-se «libre de la metáfora y del mito»⁽⁹⁾.

Até aqui viemos levados pelo desejo de avaliar o interesse das fontes medievais na tessitura de *O Físico Prodigioso*. O segundo sentido em que elas se imprimem no texto é, antes que estrutural, mais exclusivamente linguístico, ou ainda, estilístico. Tratamos, portanto, da terceira divisão retórica, a da «Elocutio». Neste contexto, a historização da palavra, tomada em sentido figurado como fizemos até agora, torna-se pragmática, ou seja, carrega-se de matéria verbal proveniente do passado do idioma que trabalha e cuja história alegoriza. Esta vinculação da obra que estudamos com o «arquivo» linguístico se dá, em primeiro lugar, através da explícita inserção no relato de formas poéticas antigas. São disso exemplos os cinco poemas medievalizantes intercalados na narrativa — que, como diz Jorge de Sena nas «Notas» a *O Físico Prodigioso*, são «todos originais, à excepção dos primeiros sete versos do que começa 'O meu doce amigo'», sacados que foram de um poema do quinhentista Jorge da Silva⁽¹⁰⁾ — e constituem «autênticas obras-primas do género», como bem assinalou Francisco Cota Fagundes no ensaio mencionado. Um outro nível desta vinculação é menos explícito que o imediatamente apontado, embora nem por isso seja menos determinante no plano da textualidade que ajuda a forjar. Trata-se da aplicação de toda uma sensibilidade para com a língua que inclui, sem a ela se limitar, a utilização de arcaísmos ou giros vocabulares, chegando mesmo a sugerir (para dar exemplo) certo

diapásão da voz do narrador que, descrevendo as aventuras do Físico em terceira pessoa, em inúmeras passagens parece contar a seríssima e endemoniada história a partir do neutro, se não infantil, tom de efabulação que começa com o clássico «era uma vez...». Aos olhos do leitor, uma apropriação linguística e uns traços estilísticos tais só fazem aumentar a tensão entre a «imagem» do relato (aqui tomada como sua aparência, que por momentos se assemelha à de um conto tradicional) e os temas que nele se desenvolvem.

Outro espaço analítico que não o deste ensaio, dedicado exclusivamente ao aspecto linguístico-comparativo, seria necessário para tratar com maior propriedade os tópicos acima mencionados. No entanto, cabe-me explicitar o segundo momento do processo de alegorização que, em meu ponto de vista, caracteriza a escritora de *O Físico Prodigioso* e que, como disse anteriormente, é tão complementário quanto especular e quanto independente ao que me acabo de referir. Se até agora falei basicamente sobre a estrutura formal ou linguístico-estilística da novela que estudamos, daqui para a frente o objecto de minha atenção será a figura do personagem principal do relato, o Físico Prodigioso ele mesmo — que me parece constituir, em sua problemática concepção, a unidade mínima de significação de todo o edifício textual construído por Jorge de Sena no relato que protagoniza como actor, como espelho e, permita-se-me o jogo, como desconstrutor.

A ideia que preside à concepção do Físico é a da ambiguidade ou, se preferirmos, a de *coincidentia oppositorum*. A lista de pares polares que nele incidem simultaneizados é bastante grande e tende a aumentar consoante as tentativas de identificação de uma qualquer hipotética linha de positividade que processe o leitor. O Físico é senhor e cativo de seus poderes: os controla mas é por eles controlado. Bafejado pelos dons da divindade e do satânico, é redentor mas faustiano. Como o Augusto Matraga de Guimarães Rosa, é «Santo» e «Pecador». Além disso, é virgem e não-virgem; sua castidade se preserva mesmo depois de seus actos sexuais. Ainda, é activo e passivo, e sua sexualidade é homo e heterossexual. Seu sangue, mezinha de conatações tão profundamente cristãs, cura e queima, desta forma indiferenciando a natureza do remédio daquela do veneno. Sua beleza, que apazigua quando observada pelos outros em seu rosto perfeito, tortura, quando transferida para os demais, como categoria universal. Tudo nele joga com a natureza da significação enquanto positividade: o facto de que o Físico transite constantemente de Visibilidade a Invisibilidade (borrando os limites da presença e da ausência, da consciência e da inconsciência) durante a primeira metade do livro e de que a sua morte se processe como uma semi-ressurreição (digo *semi* porque não sabemos se é o Físico quem passa a habitar, transumante, o novo usuário de seu gorro mágico), indiferenciando vida e morte, no final do livro, apenas afirmam seu cariz dual, ou ainda, relativo.

Além disso, não nos esqueçamos de que o personagem central do livro não tem nome próprio: para o leitor ele é simplesmente o «Físico Prodigioso», para Dona Urraca ele é o «amado», para os inquisidores ele é tão-somente o «réu» ou, de forma inda mais sucinta, «ele». Num diálogo com Dona Urraca, que lhe pergunta qual o seu nome, o Físico responde: «Que adianta o meu nome? Que importa que o meu nome seja este ou aquele? E, na verdade, eu não tenho nome, porque o nome que me deram não é o meu. Além de que eu mudo de nome por cada terra e por cada castelo onde passo». ⁽¹⁾ Nesta fala simples e directa, percebemos a inaplicabilidade da noção de conflito à personagem do Físico, já que para ele sua condição inominável e dual

entre ser e não ser — ou entre ser algo e seu oposto simultaneamente — não se apresenta como conflituosidade neurótica, e sim como algo constitutivo, aceito tal-qualmente, antípoda da moralidade e mesmo da psicologia burguesas. Em poucas palavras, ao contrário das personagens romanescas usuais, nostálgicas da unidade perdida, que dramatizam a *mise-en-abîme* do eu, o Físico assume e goza a sua fragmentariedade que é, em si, sua identidade. Uma identidade dada pela coexistência de pares opostos multiplicantes, ou, se se prefere, pela subversão do significado vigente do termo identidade, associado à singularidade, à indivisibilidade, à unidade. Sua identidade — como no caso da fada madrinha Paródia, antes mencionado — vem antes pela inclusividade que pela exclusividade, pela adição antes que pela subtração. Ele é seu próprio duplo, o «outro» de si «mesmo». Neste ponto, o «louco taxonómico» se regozija, pois que nessa não-conflituosidade observa um traço pós-moderno: ao contrário da rosiana dupla Diadorim/Riobaldo, que associa ambiguidade ao conflito, ou o Fernando Pessoa que, por detrás da máscara, se depara com outra máscara colada a suas feições a selar o seu abismo, o Físico despidoradamente pirueta sua *clivage*, orgulhoso de sua histórico-paródica natureza fragmentária.

De forma análoga ao que expressei anteriormente, Maria de Fátima Marinho, no seu ensaio «*O Físico Prodigioso: o Outro e o Mesmo*»⁽¹²⁾, aponta que «é exactamente o princípio da não-disjunção que está presente na novela de Jorge de Sena»⁽¹³⁾. Agrega, ainda, que «o físico é o personagem não-disjuntivo por excelência», entre outras coisas porque é «dele e seu poder que decorre a duplicidade de todos os outros»⁽¹⁴⁾. Desta forma, Marinho chama a atenção para a relação de complementariedade (ou, mesmo, como a leitura de seu ensaio permite inferir, de espelhamento) que existe entre personagem principal e obra que o abriga, a nível de uma concepção estrutural bidirigida que enfatiza a duplicidade e a ambiguidade tanto no que tange ao Físico como ao texto da novela que nomeia (ponto de vista que, por tudo o que disse anteriormente, avalizo).

Neste contexto, como já disse, a alegoria que mencionarei em seguida *poderia* apresentar-se como uma forma redutiva da alegorização genérica referida. Não quero, no entanto, proceder a um *tour-de-force*; avanço com cautela por não querer vectorizar numa única interpretação, o que, como vimos, se observa como direcção à fragmentação e à pluralização de sentidos, à afirmação da alegoria como um princípio aberto que solicita não vincular-se a um desenho exclusivo. Além disso, sei que minha interpretação é em si alegórica; não me esqueço aqui da advertência do mesmo Northrop Frey, implícita quando diz que «It is not often realized that all commentary is allegorical interpretation, an attaching of ideas to the structure of poetic imagery»⁽¹⁵⁾. Assim sendo, esta visão do Físico Prodigioso (personagem e texto) enquanto espaço de actuação da noção platónica de *pharmakon* (que, com base a um brilhante ensaio de Jacques Derrida, explico em seguida), tomado como definidor de sua constituição, e como encarnação alegórica do mito de Thot, o deus da escrita, pode ser considerado, em si, uma alegoria.

Antes de chegar a discutir a figura de Thot, começo por referir-me à sua problemática identidade que, de forma análoga à da Física, recusa qualquer nomeação e só encontra um termo equivalente na noção de *pharmakon* que opera, ela também, antes por inclusão que por exclusão. No ensaio «*La Pharmacie de Platon*»⁽¹⁶⁾, Jacques Derrida discute a acepção deste termo grego, que Platão utiliza no *Fedro* e que gerações de comentaristas e tradutores teriam simplificado de maneira aber-

rante, traduzindo «par gauchissement» o que o filósofo francês considera um não filosofema a filosofema(s). Esta prática mutilatória de tradução teria levado aos extremos de *indeterminação* ou de *sobredeterminação* do(s) sentido(s) que a palavra assumiria, segundo Derrida, no texto grego, implicando na limitação de uma noção eminentemente polissêmica à camisa-de-força de termos tais como «remédio», «veneno», «droga», «filtro». A palavra *pharmakon* seria «à la fois remède et poison» e «une substance [...] de profondeur cryptée refusant son ambivalence à l'analyse, préparant déjà l'espace de l'alchimie, si nous en devions en venir plus loin à la reconnaître comme l'anti-substance elle-même: ce qui résiste à tout philosophème, l'exédent indéfiniment comme non-identité, non-essence, non-substance, et lui fournissant par là même l'inépuisable adversité de son fonds et de son absence de fond⁽¹⁷⁾».

A consideração da visão platónica da escrita como um *pharmakon*, como algo simultaneamente curativo e intoxicante, é o tema de «La Pharmacie de Platon». «L'écriture ne vaut pas mieux, selon Platon» — diz Derrida — «comme remède que comme poison.»⁽¹⁸⁾ Para chegar a esta afirmação, o raciocínio de Derrida segue, em seu ensaio, duas observações de Sócrates expostas no *Fedro*: neste diálogo, em primeiro lugar, Sócrates é quem associará ao *pharmakon* os textos de Lísias que lhe apresenta Fedro (lançando, dessa forma, uma dúvida moral e irónica sobre a natureza mesma da escrita, colocando em discussão sua propriedade como veículo do pensamento e frisando sua inescapável condição de *suplemento* da palavra viva, única possível portadora do *logos*). Em segundo lugar, Sócrates, é quem fará a associação com o Mito, com Thot (de quem o filósofo — diga-se de passagem — subtrai o atributo de divindade, apresentando-o como um funcionário de Amon-Râ, o deus-rei, a quem caberá em última instância designar o valor do invento recente), dessa forma explicitando que o carácter absolutamente ambíguo da escrita encontraria uma equivalência mitológica na figura de seu mesmo deus/inventor, Thot.

Ao contrário da versão grega, na mitologia egípcia (sigo de perto a argumentação de Derrida), Thot se apresenta como o filho mais velho de Râ. É o substituto de seu pai divino, seu *suplente* («le dieu de l'écriture devient [...] le suppléant de Rê, s'ajoutant à lui et en le remplaçant en son absence et essentielle disparition»), mas um suplente enganoso e infiel, capaz de «doubler le roi, le père, le soleil, la parole» para «le supplanter totalement et s'approprier de tous ses attributs»⁽¹⁹⁾ e, mesmo, de traí-lo a favor de seu meio-irmão Hórus, de cujo projecto criador será o mensageiro, o «porte-parole» (no que equivaleria a Hermes, na mitologia grega). A partir desta ideia de suplência, Derrida vê em Thot — que «s'oppose à son autre [...] mais en le suppléant» — uma figura que «tient sa forme de cela même à quoi elle résiste à la fois et se substitue» e que «s'oppose dès lors à elle-même», de molde a identificar em Thot «le dieu du passage absolu entre les opposés», constituindo-se deveras o «pai» de seu próprio *logos*, que não se assemelha, claro está, ao *logos* de seu pai, dessa forma actuando como se fosse pai e filho, *logos* original e suplente, ao mesmo tempo. Discutindo esta característica ambígua de Thot, Derrida aponta que, «s'il avait une identité — mais précisément il est lieu de la non-identité — il serait cette *coincidentia oppositorum* [...] il ne se laisse pas assigner une place fixe dans le jeu des différences. Rusé, insaisissable, masqué, comploteur, farceur, comme Hermès, ce n'est ni un roi ni un valet; une sorte de *joker* plutôt, un signifiant disponible, une carte neutre, donnant du jeu au jeu»⁽²⁰⁾.

Além desta caracterologia que nos remete de maneira directa à personagem do Físico Prodigioso – como Thot, o Físico (que é filho de um pai *ausente e incharacterístico*) está fundado sobre seu próprio *logos*, um *logos* que se afirma pela coexistência de opostos, pela ambivalência instável e se relaciona de maneira ambígua com aquele da paternidade, vista como origem da vida e da razão —, um último nível de correspondência explícita se delineia de maneira decisiva entre o deus da escrita e o personagem criado por Jorge de Sena. Derrida aponta que «la médecine devait constituer le domaine privilégié de Thot. [...] Le dieu de l'écriture, qui sait mettre fin à la vie, guérit aussi les malades. Et même les morts. Le dieu de l'écriture est donc un dieu de la médecine. De la «médecine»: à la fois science et drogue occulte. Du remède et du poison. Le dieu de l'écriture est le dieu du pharmakon⁽²¹⁾».

Até aqui as semelhanças. Naturalmente, a maior diferença para um amalgamento total da figura de Thot à do Físico é que este último não escreve: ele parece pertencer a «l'atmosphère magique et stupéfiante d'un monde où 'rien n'est encore advenu'», como bem assinalou Luciana Stegagno-Picchio no posfácio à edição francesa d'*O Físico Prodigioso* ⁽²²⁾. Entretanto, esta dissimilitude maior não só não apaga o nível de correspondência alegórica delineado como, por outro lado, através da proibição implícita que lança para concebermos uma alegorização enquanto *literalidade*, impede que a tratemos como uma «alegoria ingénua». Obviamente, o Físico *não é*, apesar das semelhanças evidentes, Thot ou Hermes com roupagem arturiana; pensar nestes termos seria nada menos que grotesco. Jorge de Sena, bem pouco *naïf* que era, não teria desmontado as alegorias medievais para remontá-las *exactamente* como mito. Uma hipótese *exclusiva* de leitura que tal pecaria justamente por *naïveté* dificilmente crítica. Apenas se assumirmos o Físico Prodigioso, personagem e texto especulares, como lugares em que a escrita de um autor complexo exerce o seu *pharmakon* («seu» no sentido da escrita como também no dele autor), remetendo-nos à origem do mesmo acto de escrever como o fabricar de signos em revolução caleidoscópica e problematizando-se enquanto escrita e espelho de escrita, (problematizando-se como «arquivo» e remédio, «arquivo» e veneno, remédio e veneno e espelho que nos devolve o «outro» de nós mesmos que somos nós mesmos, projecção e fusão e memória e acção e texto e vida), sem, no entanto deixar de radicar, escrita-viva e escrita-vida, na experiência desse mesmo autor enquanto ser histórico que existe em e para sua língua e cultura, apenas assim as duas operações alegóricas referidas e complementárias ainda que independentes – uma direccionada à disseminação como tensão e possibilidade constante, outra direccionada a uma configuração que implica um referente onde o sentido de integração disseminante é uma constante — poderão ser-nos úteis e ter algo de vigência, e poderão, *in nuce* ou em effigie, transformar-se em pedagogia, «arqueologia», conhecimento, cumprindo assim o seu desígnio.

Um panorama de irredutibilidade e de irredenção vincula personagem, texto e autor d'*O Físico Prodigioso*. Jorge de Sena escre(vi)veu um dos textos mais surpreendentes escritos em português (pós-)moderno. Ainda que à beira-mar plantada, *O Físico Prodigioso* é flor da sua própria primavera, cujo odor mental nos desafia os sentidos nos ares do jardim. Tal e como a ideia de escrita que Thot socrático apresenta à apreciação do Rei no *Fedro*, «avec une humilité inquiétante comme le défi⁽²³⁾».

NOTAS

(1) Francisco Cota Fagundes, «O Artista Com Um Malho: Uma Leitura d'O Físico Prodigioso», *Studies on Jorge de Sena*, ed. Harvey Sharrer e Frederick G. Williams (Santa Barbara, Jorge de Sena Center for Portuguese Studies, 1981), p. 135.

(2) Northrop Frye, *Anatomy of Criticism* (Princeton, Princeton University Press, 1957).

(3) Graham Hough, «A Preface to 'The Ferie Queene'», Londres, 1962. Citado por Richard A. Lanham, *A Handlist of Rhetorical Terms* (Berkeley, University of California Press, 1968), pp. 4-5.

(4) Frye, *op. cit.*, p. 91.

(5) Hough, *op. cit.*, pp. 5.

(6) Graham Hough, *idem*: «at nine o'clock» — Hough dispõe sua tipologização graficamente sob forma de um relógio, no qual de três em três horas encontramos um dos pólos de seu esquema (às três, «Encarnação», às seis horas, «Realismo», às nove, «Simbolismo» — encontramos o simbolismo, como a encarnação de uma forma em que tema e imagem têm um peso igual, mas oposto à encarnação porque a relação entre os dois elementos é diferente. No simbolismo não há nada da totalidade hamônica da literatura da encarnação. Tema e imagem estão igualmente presentes, afirmando a sua unidade mas uma unidade nunca efectivada, ou, sendo-o, apenas uma unidade de tensão.)

(7) Frye, *op. cit.*, p. 92.

(8) Jorge de Sena, *Antigas e Novas Andanças do Demónio* (contos), 2.ª ed. (Lisboa, Edições 70, 1981), pp. 221-22.

(9) Murilo Mendes, «Jorge Luís Borges», *Retratos Relâmpago*, 1.ª série, 1965/1966 (São Paulo, Concelho Estadual de Cultura, 1973), p. 41.

(10) Jorge de Sena, *O Físico Prodigioso* (novela), 2.ª ed. (Lisboa, Edições 70, 1979), p. 146.

(11) Sena, *O Físico*, p. 53.

(12) Maria de Fátima Marinho, «O Físico Prodigioso: O Outro e o Mesmo», *Studies on Jorge de Sena*, pp. 142-51.

(13) Marinho, *op. cit.*, p. 142. Marinho está a utilizar-se da Kristeva de *Le Texte du Roman* — que distingue o ideograma da «não-conjunção» como atinente ao universo da epopeia em contra do ideograma da «não-disjunção» enquanto definidor da actividade romanesca.

(14) Marinho, *op.*, p. 146.

(15) Frye, *op.*, p. 89.

(16) Jacques Derrida, «La Pharmacie de Platon» - parte I: *Tel Quel*, 33 (1968, pp. 3-38; parte II: *Tel Quel*, 34 (1968), pp. 18-59.

(17) Derrida, *op. cit.*, pp. 7-8.

(18) Derrida, *op. cit.*, p. 31.

(19) Derrida, *op. cit.*, p. 24.

(20) Derrida, *op. cit.*, p. 26.

(21) Derrida, *op. cit.*, p. 27-28.

(22) Luciana Stegagno Picchio, «Au nom du diable», posfácio à tradução francesa de *O Físico Prodigioso* (Paris, A. M. Métailié, 1985, pp. 119-124), p. 124.

(23) Derrida, *op. cit.*, p. 28.

XI

A PRESENÇA DA ESPANHA NA PROSA FICCIONAL DE JORGE DE SENA

Eduardo Mayone Dias
Universidade da Califórnia, Los Angeles

Vem de muito longe a atitude portuguesa de antagonismo em relação à Espanha. «Portugueses, castelhanos, / não os quer Deus juntos ver», escrevia já Garcia de Resende. Esta atitude persiste no adagiário («De Espanha nem bom vento nem bom casamento»), na tradição lírica popular («Senhora do Almotão, / minha tão linda arraiana, / vira as costas a Castela, / não queiras ser castelhana»), no anedotário e ainda muito vigorosamente no sentimento colectivo nacional. A Espanha é o inimigo histórico, o vizinho forte e perigoso. O centripetismo político castelhano foi durante boa parte da nossa trajectória uma ameaça para a autonomia nacional. A situação apresenta-se, contudo, dicotómica. Atávica, teórica, racionalmente, existe a oposição. O português moderno sente-se, contudo, atraído ao nível emocional pela chamada «nação irmã», consegue, apesar dos preconceitos herdados, estabelecer com ela uma ligação efectiva. Dado um idêntico condicionalismo cultural, muitos dos problemas são comuns, assim como o são muitas das opções. O fatalismo da identidade ibérica sobrepõe-se, pois, em muitos casos aos resquícios da ancestralidade⁽¹⁾.

A Guerra Civil de Espanha foi talvez o mais nítido exemplo desta comunhão de aspirações e interesses. Nesses trágicos dias Portugal encontrava-se tão dividido como a Espanha no campo ideológico, embora as paixões não se manifestassem e não se pudessem manifestar com igual violência. A contenda envolveu Portugal, ainda que algo perifericamente, e manteve no nosso país um contínuo e vigoroso estado de empenhamento e de expectativa ante o desenrolar dos acontecimentos.

Jorge de Sena, espírito sempre aberto a outros horizontes, pleno de insaciáveis apetências de conhecimento, aspirando a uma sociedade justa e equitativa, não poderia de modo algum ter ficado indiferente ao que no país vizinho ia tomando forma. Os reflexos desta atitude na sua prosa ficcional são evidentes — e seria por outro lado descabido referir aqui o peso que a cultura espanhola tradicional representa no seu

ensaísmo. Vivências da adolescência e da juventude irão corporizar-se na prosa dos anos maduros. A época da guerra constitui, aliás, a única que ele enfocará no seu olhar crítico sobre a Espanha. Vai ser em dois contos de *Os Grão-Capitães*⁽²⁾ e no seu inacabado *Sinais de Fogo* que a presença da Espanha assumirá significativa relevância, como sentida componente dos «horrores inéditos ou destruídos»⁽³⁾ dos tempos moços.

Rondava Jorge de Sena os vinte anos quando terminou a guerra de Espanha. A extraordinária sensibilidade que revela já nos contos dos anos imediatamente anteriores, assim como a geral circunstancialidade do momento e as experiências do contacto directo com a realidade espanhola, mantêm-no atento à aguda problemática do tempo e preparam-no para a traduzir artisticamente. Logo aos dezassete anos tem o seu primeiro encontro face a face com um retalho de Espanha, que, embora não em guerra, se debatia no angustioso rescaldo de um período de ódios e violências. O reflexo literário dessa vivência traumática vai surgir uns vinte e cinco anos depois com o conto «A Grã-Canária», inserido em *Os Grão-Capitães*. O episódio do interlúdio amoroso entre o cadete e a jovem prostituta de Las Palmas, fulcro deste conto, assenta num bem desenhado pano de fundo de observação da ambiência social que a rápida vitória franquista nas Canárias havia intensificado. Intercalada com a narração de eróticos arroubos, não deixa por isso de ter maior acuidade a evocação do bairro proletário destruído a tiros de canhão, dos fuzilamentos, da carroça que vai levando os mortos abandonados na rua. Na realidade os dois aspectos entrelaçam-se: é a brutalidade dos vencedores que leva Assunción à prostituição, dando à sua história uma dimensão trágica, quase fazendo dela um símbolo do povo humilde da Espanha, amarfanhado pela ascendência ao poder de um regime totalitário. A pureza de sentimento que Assunción apesar das circunstâncias consegue manter paraleliza por outro lado o idealismo republicano dos primeiros meses de guerra.

Jorge de Sena prepara a efabulação deste episódio com absoluta mestria. A Espanha representante do novo/antigo sistema é fiel mas cruelmente escalpelizada. As cenas dos primeiros contactos entre a tripulação do barco português e as autarquias e o clero locais fazem ressaltar toda a artificialidade, a pompa e circunstância, mesmo a hipocrisia de uma sociedade autoritária e intolerante. Os figurantes espanhóis, os oficiais de botas lucentes, os soturnos curas de sotaina e chapéu de aba redonda, os falangistas ruidosos e pavoneantes, movem-se como personagens de opereta. Tudo isto, aliás, se integra na habitual atitude portuguesa de olhar com irónica superioridade a falsa grandeza castelhana, os seus arranques de implícita prosápia.

O ponto alto deste tratamento surge numa pungente observação de um dos padres que assistiam ao banquete oferecido aos oficiais e cadetes portugueses. Quando indagam sobre um edifício isolado no meio da serra, responde que se trata de uma leprosaria, insinuando que lá se encontram também presos políticos, que ele considera ainda mais contaminados que os leprosos: «La lepra del alma es la peor. No es el comunismo la lepra del alma?»⁽⁴⁾.

É evidente depois a preocupação de acentuar detalhes anacrónicos, sugerindo decrepitude, representativos de uma Espanha inerte, estática. Antes da sua ronda pelas casas de prostituição da cidade, três cadetes resolvem mitigar a sede que o lauto banquete tinha provocado. E fomos sentar-nos num botequim sombrio, que encontrá-mos vazio numa rua lateral. Em cima do balcão, havia uma velha máquina, que fora niquelada, de fazer café; e, nas paredes, cartazes de touradas anunciavam matadores

eminentes em corridas muitos anos atrás. Do tecto pendiam, à volta das lâmpadas fracas, e também em grinaldas passadas de uma a outra, festões de papel de seda, em elos decores alternados, e que eram mais pouso convencional das moscas do que ornamentos perpétuos.⁽⁵⁾

Haveria também que anotar que neste conto toda a ambiência espanhola é prefaciada por mordazes observações sobre uma quase idêntica ambiência portuguesa. Antes da chegada a Las Palmas, o comandante do barco de guerra dirige-se à tripulação, hostilizando-a com a dureza das suas palavras. E não falta a dimensão do ridículo: o barco entra no porto embandeirado em arco com a roupa branca estendida a secar por todo o cordame. Não seria, pois, de pôr a um lado a hipótese de que Jorge de Sena utiliza a circunstancialidade espanhola para, em última análise, criticar a portuguesa.⁽⁶⁾

O conto «Os Salteadores», também parte de *Os Grão-Capitães*, e, tal como o anterior, escrito em 1961, representa de igual modo uma vivência de incidências hispânicas, inseridas nas sequelas do período de guerra, mas desta vez através de uma experiência alheia. Já o título traz consigo uma implicação crítica. O que uma das personagens considera salteadores são guerrilheiros espanhóis que, uma vez perdida a guerra, se refugiam nas serranias de Trás-os-Montes e acabam ao fim de algum tempo submetidos e aprisionados pelas forças militares e policiais portuguesas. Também logo de início a narração se revela prenhe de conotações negativas, pressagiando o ambiente de dureza que depois se irá apresentar: a lividez da névoa, os pedregais, a luz amarelenta dos faróis do carro, as curvas tortuosas da estrada cortando a serra, os vultos negros que eram árvores, a alusão aos lobos que por vezes se cruzavam no caminho.

De igual maneira neste conto Jorge de Sena utiliza como referente a realidade portuguesa, jogando com o choque ideológico em que na época o País se debatia implicitamente condenando as linhas de força que o regiam, na medida em que se identificavam com as espanholas. As opiniões naquele microcosmos que era o táxi com os seus três ocupantes, o motorista e os dois engenheiros, dividiam-se: o engenheiro mais velho acusava os fugitivos espanhóis de banditismo, os outros dois defendiam a sua actuação. O táxi podia bem representar a sociedade portuguesa: o elemento conservador, mais reduzido em número, espaventosamente apoiando a autoridade e agitando a bandeira do anticomunismo e a maioria quase silenciada que ansiava por um quadro social mais equilibrado. A síntese desta última atitude encarna na figura do motorista, que relata como perde o conhecimento quando vê serem fuzilados, ali mesmo no posto fronteiriço espanhol, os presos entregues pela polícia política portuguesa. Outra cena extraordinariamente incisiva faz ressaltar a verticalidade dos presos, que resiste a situações que noutras circunstâncias se teriam tornado risíveis.

A impressionante acuidade do conto, reforçada por uma inteligente economia de processos, sublinha a mensagem de protesto do autor ante uma dramática situação de brutal prepotência. A dimensão humanística de Jorge de Sena mais uma vez emerge desta narrativa. O episódio converte-se em universal e arrasta consigo uma global condenação da injustiça.

Sinais de Fogo desenvolve-se também num pano de fundo de uma fase crucial da guerra de Espanha, o Verão de 1936. As repercussões em Portugal do eclodir da contenda dão a tónica para o desenrolar da intriga — e aqui seria inevitável a

comparação com outro romance, se bem que posterior, de idêntica textura, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, de José Saramago —, tornando-a na realidade dependente do contexto histórico. Sem este substrato não se poderia inclusivamente ter destacado a feição psicologista que a narrativa adquire.

É aqui também a guerra de Espanha vista de longe mas nem por isso destituída de imediatismo. A vida estival da Figueira da Foz, localidade onde decorre a parte significativa da acção, está indissoluvelmente ligada à presença dos espanhóis, neste ano refugiados mais que veraneantes, e as personagens portuguesas não podem escapar a um envolvimento no desenrolar dos eventos.

Dividido em três partes, no que diz respeito à sua localização geográfica, o romance rompe, em Lisboa, com a introdução da figura do adolescente de ascendência catalã cujo comportamento se ajusta à consuetudinária imagem de altaneiro quixotismo, de risível extravagância que o espanhol prototípico assume na óptica portuguesa, aquela imagem que Eça tantas vezes satirizou nas suas páginas de ficção ou de crítica. Puigmal é de facto o desafio à moderação, o quase insulto a uma concepção mais realista e pragmática da vida, alheia àqueles ambiciosos voos de elitista fantasia com que a perspectiva lusa tão frequentemente caracteriza o perfil espanhol. Dentro da funcionalidade do romance pode representar um elemento prefigurativo, na medida em que estabelece certas coordenadas de actuação que se irão mais tarde reflectir no desenho do colectivo grupo espanhol interveniente na obra.

Também uma antecipação que é ao mesmo tempo retrospectiva, ainda em Lisboa o narrador-protagonista, Jorge (?), constrói um irónico quadro do seu julgamento sobre a Espanha, misto de experiência pessoal e de reminiscência histórica:

Para mim, a Espanha era meramente um nome, e a multidão de espanhóis que costumavam veranejar na Figueira da Foz, e atroavam com a sua agitação e a sua gritaria as ruas dos «cafés». E, no meu tempo, já as espanholas haviam sido batidas, no campo da prostituição, pela concorrência nacional. Na Figueira, elas não faziam vida, porque os compatriotas logo tratavam de as repatriar, por causa do bom nome da Espanha, a menos que fossem as bailarinas do Casino, que, essas, muito lambidas e com sapateados, exemplificavam, para admiração dos portugueses, a grande arte da Hispânia.⁽⁸⁾

Três componentes da convencional imagem portuguesa da Espanha se destacam neste fragmento. A primeira é o notório excesso de alacridade dos nossos vizinhos. Vem depois a componente erótica. De algum modo, na visão popular — masculina, esclareça-se — a Espanha associa-se à sexualidade. A figura da prostituta espanhola, de facto bem presente no baixo mundo nacional dos fins do século passado ⁽⁹⁾ e dos princípios deste, acabou por se romantizar e generalizar numa quase mítica aura de admiração pelos poderes sedutores da mulher espanhola. E finalmente nota-se a irónica mirada sobre o folclore de exportação, a consabida estampa da «Espana de pandereta» que inundou os mercados internacionais.

Uma vez transferida a acção para a Figueira da Foz, tradicional pólo de atracção para o veraneio de habitantes do centro da Península, o foco narrativo ajusta-se às contingências do momento. Este segmento sincroniza-se com o eclodir da revolta militar. Para o politicamente ingénuo narrador-protagonista, habituado às breves e inócuas revoluções portuguesas, o acontecimento não assume relevo de maior. A sua

visão dos acontecimentos revela-se segmental: uma banal desordem de café após uma acalorada troca de epítetos entre veraneantes espanhóis. Esta ingenuidade é, contudo, utilizada como artifício narrativo: é ela que permite ao autor especular explicitamente sobre o fundo histórico dos acontecimentos.

A óptica do protagonista é reforçada por uma cena posterior, após o regresso a casa, numa breve conversa com sua tia:

— [...] Chegaste a encontrar o tio no café?

Disse-lhe que não, e falei-lhe da desordem que tinha visto. E perguntei:

— O tio não veio jantar?

— Não e sorriu-me. — Mas não estou em cuidado. O tio não se interessa por políticas, e isso é coisa de espanhóis, que são uns desordeiros.

Eu não tinha essa impressão: discutiam muito, esbracejavam, mas acabavam aos abraços, com muitas vénias, tratando-se mutuamente de «dons». Mas tinha sido diferente, naquele dia.⁽¹⁰⁾

A pintura da realidade espanhola é também dada a certo momento por um ângulo autóctone, neste caso a facciosa interpretação dos acontecimentos por três dos refugiados numa conversa de café escutada por Jorge. Nela se entremesclam factos autênticos com patentes exageros: a república comunista estava perdida, a esquadra passara-se toda para os nacionalistas, era necessário fuzilar todos os anarquistas, em Barcelona tinham sido assassinados mais de dois mil padres e freiras. É mais uma chegada à multifacética análise da conjuntura histórica, que através de toda a obra Jorge de Sena tanto se empenha em retratar.

O ambiente de expectativa e tensão que depois se gera actua como catalisador do argumento. Afinidades ideológicas e motivações de ordem pessoal levam à intervenção de personagens portugueses. O incidente do barco de pesca que secretamente transportaria a território republicano dissidentes espanhóis e portugueses assume importância estrutural ao condicionar a intriga amorosa que constitui a espinha dorsal desta parte da obra. De igual modo intervém na acção o caso dos dois espanhóis escondidos em casa do Tenente Justino, tio de Jorge. A sua opção entre embarcar ou não poderá afectar a solução do conflito amoroso de Jorge. E por outro lado a sua presença muito contribui para delinear o perfil de uma das mais conseguidas personagens da obra, esse mesmo Tenente Justino.

Por outro lado *Sinais de Fogo* espelha saborosamente certas inconsistências lusas ante a Espanha, entre elas o pessoal feitio colectivo, caso do irracional ódio do Rodrigues pelos compatriotas do pai porque este se mostrara complacente com as infidelidades da mãe, ódio que se traduz numa muito concisa caracterização daqueles como «espanholada de merda»⁽¹¹⁾, o patriotismo visceral sobrepondo-se à ideologia, caso do Tenente Justino que comungava com as teorias igualitárias dos dois refugiados que escondera em sua casa, mas que violentamente se insurgira contra eles quando aludiram a uma possível federação ibérica ou a epidérmica apreciação da tia de Jorge, que acha que em Espanha é tudo muito sujo, que as pessoas andam mal vestidas e que só se vêem descampados pela janela do comboio.

A terceira fase da acção, de novo localizada em Lisboa, mostra-se muito mais escassa de incidências hispânicas. Foca-se nela, contudo, o episódio da chamada «revolta dos navios», a sublevação de parte das tripulações de dois barcos de guerra portugueses que se iria gorar ante o fogo das baterias de costa, que os impediu de sair para o mar a juntar-se à esquadra republicana espanhola. Este episódio serve também para definir a ambiguidade do governo português na interpretação dos factos. De novo aqui se paralelizam as atitudes dos dois países ibéricos.

Num balanço geral de *Sinais de Fogo*, pode inferir-se, pois, a polivalência da presença espanhola como principal conclusão sobre a sua funcionalidade adentro do esquema da obra. De facto, ela reflecte estereótipos portugueses, permite uma análise factual que faz de *Sinais de Fogo* uma obra a rondar o romance histórico, actual como condicionante, mesmo determinante da intriga e da caracterização das personagens, serve de trampolim para uma apresentação crítica da actualidade política sob o salazarismo e aporta uma forte contribuição à dimensão irónica e mesmo sarcástica do romance.

A Espanha é, portanto, um elemento absolutamente essencial no desenvolvimento destas três peças ficcionais. E, necessário será não esquecer-lo, constitui nelas uma faceta muito eloquentemente ilustrativa das intensas preocupações humanísticas de Jorge de Sena.

NOTAS

(¹) Jorge de Sena ironiza o tradicional ressentimento histórico dos Portugueses, ainda, muito vigente nos nossos dias, ao descrever a atitude de uma das personagens de *Sinais de Fogo*: «Era proverbial a sua raiva dos espanhóis, que se alimentava de ódio ao Conde de Trava, aos Castros da Dona Inês, aos derrotados de Aljubarrota e das campanhas da Restauração, e também da reclamação de Olivença, que sempre exigia, em altos brados, a qualquer espanhol, mesmo criança, que se aproximasse dele.» *Sinais de Fogo*, 4.^a ed, com «Introdução à 3.^a Edição» de Mécia de Sena (Lisboa, Edições 70, 1988), p. 65.

(²) Referindo-se a *Os Grão-Capitães*, escrevia, contudo, o seu autor: «[...] outro livro, que não direi de contos, porque o é de facetas e casos que uns dos outros repercutem com terrível violência [...]» Prefácio a *Novas Andanças do Demónio*, in *Antigas e Novas Andanças do Demónio*, 2.^a ed (Lisboa, Edições 70, 1981), p. 220.

(³) «O Elucidativo Prefácio» a *Andanças do Demónio*, in *Antigas e Novas Andanças do Demónio*, p. 213.

(⁴) «A Grã-Canária», in *Os Grão-Capitães*, 3.^a ed (Lisboa, Edições 70, 1982), p. 232.

(⁵) «A Grã-Canária», p. 232.

(⁶) *Ibid.*, p. 237.

(⁷) Ao escolher este nome para o protagonista da obra, Jorge de Sena pretende muito presumivelmente conferir-lhe um perfil autobiográfico e, por consequência, identificar-se pessoalmente com a sua visão do carácter espanhol.

(⁸) *Sinais de Fogo*, pp. 47-48.

(⁹) Recorde-se, a título exemplificativo, a frequência da aparição de prostitutas espanholas na obra de Eça.

(¹⁰) *Sinais de Fogo*, 69.

(¹¹) *Ibid.*, pp. 64-65.

XII

A «HISTÓRIA DE EICHMANN» DE JORGE DE SENA

George Monteiro
Universidade de Brown

Proponho-me tratar aqui do conto «Defesa e Justificação de Um Ex-Criminoso de Guerra (das Memórias de Herr Werner Stupnein, Ex-Oficial Superior das S. S.)». Escrito em 1961, este conto foi publicado pela primeira vez em *Novas Andanças do Demónio*, em 1966.

1 — *Notas sobre antecedentes e contexto*

A 4 de Abril de 1961 começou em Jerusalém o julgamento de Adolfo Eichmann. Uma semana mais tarde apareceu na coluna diária de Luís Martins⁽¹⁾ em *O Estado de São Paulo* um texto intitulado «O Assassino de Milhões». Luís Martins tinha acabado de ler a biografia de Eichmann e tinha ficado abalado com o livro. «Um livro como o de Comer Clarke dá pesadelos e um terrível desânimo de viver num mundo onde tais atrocidades não pertencem ao inferno fictício da literatura sádica, mas aconteceram, meu Deus, aconteceram ontem, e ninguém nos garante que não possam se repetir amanhã». Nunca fora partidário da pena de morte, explica ele, mas no caso de Eichmann não só apoiaria a pena de morte, mas iria mais longe: «aplaudiria, sem qualquer inquietação de consciência, até a tortura, juro, até a mais bárbara, selvagem e requintada tortura». É por atitudes como esta, por estes sentimentos extremos, dá ele a entender, que nos damos conta de quanto os campos de concentração nazis nos desumanizaram. «Todos, todos nós, homens de bem, somos afinal também vítimas de Belsen, de Dachau e de Auschwitz.» E mesmo perante o facto histórico da defesa de Eichmann, de que ele tinha sido somente o instrumento de execução das ordens dos seus superiores, Martins conclui: «A verdade é que ele se integrou conscientemente — e nada o obrigava a isso — na política hitlerista, identificando-se plenamente com

a sua doutrina e os seus métodos de acção. E, no que respeita ao assassinio em massa dos judeus, ele o planeou e o executou com verdadeiro entusiasmo, um entusiasmo diabólico, implacável e meticuloso. Tinha prazer em matar. E orgulhava-se disso.»

A 19 de Abril de 1961, L. Martins reproduziu na sua coluna diária uma carta que tinha recebido de Jorge de Sena, que lhe tinha escrito de Assis, referindo-se ao seu texto sobre Eichmann⁽²⁾. Sena louvava Martins pela coragem que tinha demonstrado ao adoptar uma linha dura e destituída de sentimentalismos em relação a Eichmann e aos seus crimes contra a humanidade, reclamando a sua execução (e tortura). E elogiava particularmente a visão de Martins no que respeita à sua conclusão: «Todos, todos nós, homens de bem, somos afinal também vítimas de Belsen, de Dachau e de Auschwitz. A infâmia nazista deformou toda uma geração.» Retomando esta ideia, Sena exclama: «Sem dúvida que a coisa mais terrível, e que deve ser extirpada, é essa anuência [*sic*] na degradação, que faz os homens de bem desejarem castigos tão horríveis quanto os crimes o foram.»

Dezoito dias mais tarde, a 7 de Maio de 1961, Jorge de Sena escreveu, de uma assentada, evidentemente, «o seu conto sobre Eichmann». Ponho a expressão «o seu conto sobre Eichmann» entre aspas, porque só no que respeita à sua génese é que este conto é sobre Eichmann, uma vez que Eichmann não aparece no conto (nem sequer é mencionado) e o massacre dos judeus nos campos de concentração de modo nenhum figura explicitamente na narrativa. Na verdade, Sena dá mais força à sua condenação da ideologia de Hitler, e do procedimento bárbaro dos nazis a que ela deu origem, através da sua omissão intencional de Eichmann e dos judeus.

2 — Outras circunstâncias

Este conto aparece datado de «Assis, 7 de Maio de 1961». O julgamento em Jerusalém de Adolfo Eichmann, que duraria até Dezembro de 1961, começou a 11 de Abril de 1961 — ou seja, menos de um mês antes de Sena escrever o seu conto. Sena, que estava então no Brasil e lá tinha vivido desde 1959, com certeza se tinha apercebido dos inúmeros rumores que circulavam no mundo inteiro, mas particularmente no Brasil e outros países da América do Sul, de que havia ex-nazis a viver espalhados pelo continente. A captura de Eichmann, feita num subúrbio de Buenos Aires ao anoitecer do dia 11 de Maio de 1960, serviu para aumentar a credibilidade de tais rumores, porque aí estava o caso de um ex-nazi que tinha estado a viver, sob um nome falso, com a mulher e os filhos na Argentina. E tal credibilidade havia de crescer, anos mais tarde, com a descoberta de que Josef Mengele, o «Anjo da Morte» de Auschwitz, tinha morrido em São Paulo, justamente o estado do Brasil em que Sena viveu de 1959 a 1965. Mesmo que não soubéssemos da coluna de Luís Martins e da carta de Jorge de Sena que ela motivou, seria fácil deduzirmos pela data da composição do conto de Sena que ele tinha tido a sua origem na captura e julgamento de Eichmann, que no total duraram dezanove meses. Mas havia outra coisa fervilhando também na mente de Sena. A 17 de Junho de 1961 apareceu um texto de Sena no suplemento literário de *O Estado de São Paulo*. O texto não tem nenhuma relação explícita com Eichmann ou com o conto de Sena, mas há pelo menos duas referências intertextuais de algum interesse. O texto, inserido em *O Reino da Estupidez* (1961), tem o título de «O Culto do 'Autêntico' ou a Crítica pelo Buraco da Fe-

chadura»⁽³⁾. O título do artigo não faz justiça à ampla análise da «autenticidade» e dos seus usos modernos que nele é levada a cabo. Não é irrelevante que o conto de Sena acabe com a referência a um «mais autêntico futuro». Voltarei a falar deste ensaio.

A 11 de Junho de 1961 Sena escreveu outro relato na primeira pessoa, desta vez um poema, «Camões Dirige-se aos seus Contemporâneos»⁽⁴⁾. Este contém as palavras de uma vítima, não, como no caso de «Defesa e Justificação [...]», as do opressor autoritário. Embora por vias diferentes, tanto o poema como o conto chamam a atenção para o exercício da autoridade e as injustiças que dele resultam. Deve ter sido por este tempo ou um pouco mais tarde que Sena escreveu o seu ensaio sobre «Maquiavel e o Príncipe», em que afirma que a grande dádiva de Maquiavel ao homem é que «restitui o homem à sua dignidade responsável [...] porque retirou ao homem a desculpa de atribuir-se o direito de ser monstruoso à escala divina»⁽⁵⁾. Impedido de olhar para fora ou acima de si próprio à procura de ratificação para o seu comportamento, o homem passou a ser responsável perante si mesmo pelas acções quotidianas e pelas suas acções definitivas. Era um apelo a um humanismo simples que faria que o homem se visse como realmente é. Maquiavel praticava o que pregava, ao proclamar que «as coisas humanas tinham de ser estudadas como *eram* e não como *deveriam ser*». À primeira vista poderia dizer-se que o «ex-criminoso de guerra» de Sena está meramente a seguir os princípios de Maquiavel até às últimas consequências. Mas acabamos por dar-nos conta de que a sua monstruosidade não é resultado de humanismo à maneira de Maquiavel (por árido que esse humanismo se tornasse se levado ao extremo), mas da fé tragicamente despropositada num poder mais forte, se não mais alto: a «ética alemã», em que «A moral é o conjunto das regras práticas, elaboradas pela experiência da espécie na sua luta selectiva para sobreviver e impor-se». Do ponto de vista do humanista, isto é monstruosidade à escala divina; do ponto de vista de quem estivesse disposto a seguir os ensinamentos do Führer, a realização do destino biológico e racial.

É lícito pressupor que, para Sena, que foi capaz de afirmar «Tudo quanto é humano me interessa»⁽⁶⁾ — incluindo a crença e o comportamento de um ex-criminoso de guerra», como o seu memorista —, Eichmann e os seus companheiros devem ter sido um teste extremo. Ou seja, o artista em Jorge de Sena funcionava como um verdadeiro discípulo de Maquiavel, descrevendo e dramatizando o seu criminoso como ele era e é. Mas o humanista em Sena, que não deixa de se parecer com o humanista que ele encontra nos outros escritos do próprio Maquiavel, especialmente quando não está a descrever um comportamento «objectivamente» — não é culpa de Maquiavel que tenha sido acusado de recomendar um tipo de comportamento que, como ele próprio sabia, já existia muito tempo antes de ele ter nascido (houve maquiavelismo antes de Maquiavel, nota Sena) —, Sena não podia fazer outra coisa senão manter a certa distância o seu memorista, mais as desculpas que este para si mesmo invocava.

O verdadeiro juízo que Sena faz dos criminosos nazis pode facilmente deduzir-se de um texto que ele tinha escrito antes da captura de Eichmann, em 1960. «Carta a Meus Filhos sobre os Fuzilamentos de Goya» tem a data de Lisboa, 25 de Junho de 1959; todo o poema devia ser citado, mas vou limitar-me apenas a alguns versos:

não tem conta o número dos que pensaram assim,
amaram o seu semelhante no que ele tinha de único,

de insólito, de livre, de diferente,
e foram sacrificados, torturados, espancados,
e entregues hipocritamente à secular justiça
Por serem fiéis a um deus, a um pensamento,
a uma pátria, a uma esperança, ou muito apenas
à fome irresponsível que lhes roía as entranhas,
foram estripados, esfolados, queimados, gaseados,
e os seus corpos amontoados tão anoninamente quanto haviam vivido,
ou suas cinzas dispersas para que delas não restasse memória.
às vezes por serem de uma raça, outras
por serem de uma classe, expiaram todos
os erros que não tinham cometido, ou não tinham consciência
de haver cometido.⁽⁷⁾

Aqui, o poeta tem a preocupação de generalizar a questão da opressão dos seres humanos individuais ao longo da História, mais do que de referir-se ao grupo que é tratado na impressionante pintura de Goya. Embora se pudesse legitimamente deduzir que a referência àqueles que foram gaseados diz respeito aos judeus (e ciganos, além de outros, embora fossem maioritariamente judeus aqueles que foram vitimados dessa maneira), de facto Sena preocupa-se com os crimes contra a humanidade em bloco, seja qual for a sua razão ou causa. É esta preocupação de ver a criminalidade nazi à mais larga escala humana, não como um crime cometido principalmente contra os judeus, mas como um crime cometido contra a própria essência que torna humanos os seres humanos, que o deve ter impelido a escrever este conto sobre um funcionário junto à fronteira russa que praticava atrocidades contra uma população civil de escravos e de ucranianos, uma população que nunca é identificada racialmente. Basta que se saiba que os nazis consideravam essas populações em tudo inferiores aos Alemães, sendo, portanto, impossível que elas partilhassem a ética germânica. Lembremo-nos de que o memorista, mesmo na reforma, em segurança (embora os tribunais de guerra o tenham achado culpado de crimes, não o acharam culpado, como ele se apressa a fazer notar, do seu credo e ideias), continua a acreditar que ele fazia parte de «uma das mais altas e lídimas culminâncias da consciência humana, a caminho do seu mais autêntico futuro»⁽⁸⁾.

Mas em «Carta a Meus Filhos [...]» Sena tinha posto objecções à toda a racionalização ideológica a favor do assassinato: «Acreditai que nenhum mundo, que nada nem ninguém / vale mais que uma vida ou a alegria de tê-la. É isto o que mais importa — essa alegria.» «Quem ressuscita esses milhões, quem restitui / não só a vida, mas tudo o que lhes foi tirado? / Nenhum Juízo Final, meus filhos, pode dar-lhes / aquele instante que não viveram, aquele objecto / que não fruíram, aquele gesto / de amor, que fariam ‘amanhã’.» O poeta termina com a afirmação de que cada um de nós é o guardião «do amor que / outros não amaram porque lho roubaram.» Curiosamente, «Camões Dirige-se aos Seus Contemporâneos» começa com a imprecisão: «Podereis roubar-me tudo [...]» é o roubo dessa «humanidade» que é essa «alegria» que Sena considera o maior dos crimes contra o género humano, quer esse roubo seja feito a Camões ou a um desconhecido ucraniano, um mero número no sangrento caminho para a batalha de Estalinegrado.

O que é espantoso neste conto é que Sena tenha conseguido canalizar toda a sua repugnância pelos actos dos nazis para a dramatização de uma mente nazi revelando-se, não em remorso ou confessando a sua culpa, mas em relato descarado do que tinha feito e daquilo em que acreditava e ainda acredita. Em lado nenhum quebra Sena a ilusão de que o memorista fala para chamar a atenção sobre a moral do autor ou chegar a uma conclusão. De facto, o que é surpreendente é que um leitor que fosse adepto da mesma ideologia que o memorista não encontraria no conto nada com que não estivesse de acordo. Esta manifestação de autodomínio autoral, esta capacidade de se meter dentro da pele da personagem, e de se manter dentro desse espírito, nunca se desviando para uma avaliação ou um juízo final exterior à narrativa, não pode ter sido fácil para um escritor que dizia de si mesmo, no seu «Prefácio» (1977) a *Poesia-II*, que «(o) que mais importa» é «a compreensão da liberdade, da justiça e da dignidade humana, pelas quais sempre me bati, em prosa e verso, como na vida [...]»⁽⁹⁾. Só o prazer do escritor em criar e escrever algo nas palavras exactamente apropriadas àquilo que se quer exprimir pode justificar a energia posta na proclamação fascista do ex-criminoso de guerra: «Eu nunca preguei a liberdade, mas a ordem; nunca preguei igualdade, mas hierarquia; nunca preguei a fraternidade, mas o livre arbítrio da raça que se purificou para tê-lo.» De facto, continua: «O que o próximo faz não pode ser-nos indiferente, porque a nossa única razão de ser advém-nos do sentido ascendente e selectivo da Vida. O indiferentismo democrático ignora cegamente, e criminosamente, o carácter lúdico da crueldade, uma das mais inocentes manifestações do instinto vital. A criança que tortura um pássaro, o gato que brinca com o rato — eis uma ética. A única.» Ora, nem mesmo Hitler em *Mein Kampf* tinha chegado a considerar o princípio do prazer inerente à sua ética de superioridade, opressão e evolução racial. Quando Hitler disse apenas (e espanto-me de ter de escrever este «apenas»): «Nunca se poderá encontrar uma raposa tomada de simpatia, à maneira humana, por um ganso, tal como não há nenhum gato com inclinações amigáveis para com os ratos»⁽¹⁾, não tinha em mente nenhum elemento lúdico, mas a grande verdade da natureza, de acordo com o Führer, de que «Todo o animal se acasala somente com um companheiro da mesma espécie.» Se for de outro modo, diz Wyndham Lewis (que em 1931 escrevia, segundo ele, para compreender Hitler, não para o atacar ou apoiar), «a Natureza regista o seu protesto fazendo que a sua descendência seja estéril ou roubando-lhe a *Widerstandsfähigkeit* contra a doença ou o ataque dos inimigos»⁽¹¹⁾. Claro que o memorista de Sena foi mais além, vendo que para os seres humanos o prazer não se dissociava da própria ética da Natureza, antes era o desenvolvimento humano natural de uma raça superior. Mas voltando às noções do memorista sobre o «próximo». No seu ensaio sobre «O Culto do Autêntico [...]», Sena tinha definido a sua própria posição contrária: «fora do critério democrático da liberdade e da responsabilidade de cada um, ninguém tem, ou não deve ter, nada que ver com a relativa 'sanidade' do próximo, desde que ela não interfira com a sua (e mesmo este interferir não deve entender-se no plano da repugnância que, como a não-repugnância, será, em indivíduos equilibrados, pessoal e intransmissível)»⁽¹²⁾. É óbvio que esta afirmação sobre os direitos dos outros numa democracia pode ver-se como um

comentário sobre a posição totalitária no que respeita ao direito ao indivíduo à liberdade e à privacidade. A posição de Sena não é explícita neste conto, mas devemos deduzí-la do que é, pensa-se que para a maior parte dos leitores de Sena, a odiosa defesa que o ex-criminoso de guerra faz da interferência com o próximo como um direito e um dever, que a raça «superior» conquista por a tal ponto se ter tornado pura.

4 — *Matar ou não matar*

O que deveria ser uma questão importante no julgamento de qualquer oficial das SS, seja ele Adolfo Eichmann ou o memorista da ficção de Sena, quando traduzida para o passado — afinal eles mataram ou não mataram? — tem significativamente a mesma resposta quer do Eichmann histórico (cuja ocupação favorita por acaso até era escrever as suas «memórias»)(¹³), quer do fictício Herr Werner Stupnein. Os seus depoimentos são permutáveis. Eichmann, que foi acusado de matar milhões de judeus, replicou: «Não tenho nada a ver com o morticínio dos judeus. Nunca matei um ser humano. Nunca dei uma ordem para matar nem um judeu nem um não-judeu; simplesmente, não fiz tal coisa.»(¹⁴) O memorista de Sena, que foi acusado de «ter pessoalmente dirigido o assassinio de duas mil setecentas e cinquenta e quatro criaturas de ambos os sexos, várias idades e raças», responde «Eu nunca *assassinei*, directa ou indirectamente, ninguém. Durante a minha administração *morreram*, em circunstâncias diversas, e de acordo com princípios administrativos que os inimigos do Reich não desconheciam e nunca condenaram abertamente, mil oitocentas e noventa e três criaturas do género humano.» Ao alargar a acusação, isto é, ao acusar o ex-criminoso de guerra de matar pessoas diversas (e não só, ou principalmente, judeus), Sena é um precursor de Hannah Arendt, segundo a qual o crime de Eichmann foi na realidade um crime contra toda a humanidade, e que assim devia ter sido considerado desde o princípio, para efeitos legais e morais. Que Eichmann e os outros nazis cometeram os seus crimes contra o género humano, e que esse teria sido o seu maior crime, mesmo se tivessem matado só judeus, ou só ciganos, ou só eslavos, é uma posição que Sena, agindo com coerência, teria sustentado. Podemos certamente deduzir isto de «Carta a Meus Filhos sobre os Fuzilamentos de Goya». As suas palavras não difeririam muito, penso eu, das palavras com que Hannah Arendt viria a concluir o seu livro *Eichmann in Jerusalem*, em que se dirigia ao (agora morto) Eichmann:

Consideremos a hipótese de que foi apenas por um acaso infeliz que o Senhor se transformou num instrumento solícito da organização de assassinio em massa; resta ainda o facto de que o Senhor levou a cabo, e portanto apoiou activamente, a política do morticínio. Porque na política não é como no infântário; em política, obediência e apoio são a mesma coisa. E assim como o Senhor apoiou e levou a cabo uma política de não querer partilhar a terra com o povo judaico e os povos de uma série de outras nações — como se o Senhor ou os seus superiores tivessem algum direito de determinar quem deve e quem não deve habitar o mundo — também nós achamos que não se pode esperar que alguém, isto é, que algum membro da raça humana, queira partilhar a terra consigo. É esta a razão, e a única razão por que tem de ser enforcado.⁽¹⁵⁾

5 —A biblioteca do ex-criminoso de guerra

Uma das espantosas descobertas feitas por Hannah Arendt foi que Eichmann era um ser humano perfeitamente comum, sem pretensões de educação ou de alta cultura. A verdade é que ele (como tantos outros como ele) era «terrível e assustadoramente normal»⁽¹⁶⁾. O memorista de Sena, por outro lado, de modo nenhum se considera normal. Vê-se como superior aos outros oficiais da SS. Ele não é culpado (como o próprio Eichmann era) de «Rassenschaude, relações sexuais com judeus [...] provavelmente o maior crime que um membro das SS podia cometer»⁽¹⁷⁾. Como ele diz, «nunca eu tivera paixões secretas por mulheres judias ou rapazes judeus, coisa de que nem todos os meus superiores, ou o meu rival, se podiam gabar.» «A minha pureza de sangue estava acima de qualquer suspeita.» E considera-se superior mesmo aos oficiais seus colegas, porque possui uma biblioteca, ou melhor, duas bibliotecas: a biblioteca principal, que tem de deixar em Berlim quando é mandado para o teatro de guerra russo, e a biblioteca mais pequena — uma selecção dos seus livros da biblioteca maior de Berlim—, que ele empacotou e enviou para Liublionovgrado. A biblioteca seleccionada desaparece. Ele nunca chega a recebê-la e, anos depois, ainda lamenta a sua perda, ao mesmo tempo que lamenta a perda da sua biblioteca principal, que, como descobriria mais tarde, tinha sido destruída nos bombardeamento de Berlim. O que realmente chega a Liublionovgrado um dia, em vez das caixas de livros cuidadosamente empacotados, é um camião cheio de caixas com outros livros, exemplares de *Mein Kampf*, volumes dos discursos de Führer, obras de Rosenberg (o teórico da raça de Hitler) e livros de outros escritores, como Ernest Junger (que ele confessa admirar). Os livros são todos em alemão, observa ele. Há uma queixa implícita nesta observação feita por um homem que se considera culturalmente superior a todos os que estão sob o seu comando: «Para que queria eu tudo aquilo» — pergunta ele — «em vez dos meus companheiros queridos, os meus livros?» Sena não permite que o seu memorista revele nenhum dos títulos da sua biblioteca pessoal. Devemos apenas deduzir que se trata da biblioteca de um homem culto, um homem culto que, como se deduz da sua decepção pelo facto de os livros que lhe mandaram serem todos numa só língua (ainda que essa língua seja o alemão), tem acesso a livros escritos em línguas que não a sua. Vem-me à ideia aqui uma entrevista televisiva no Brasil, quando se descobriu que Josef Mengele tinha vivido e morrido no Estado de São Paulo. Entre os entrevistados estava um homem que tinha deixado Mengele viver na sua casa durante alguns anos. Não sabia, então, quem era o seu inquilino, dizia ele, mas tinha sempre tido prazer e proveito em partilhar a sua habitação com ele. O seu inquilino era obviamente um homem muito culto e instruído, insistia ele, e conversar com ele ao longo desses anos tinha contribuído para seu próprio esclarecimento e ilustração. Tudo isto ele disse com uma serenidade que parecia desmentir os factos sobre a identidade do seu inquilino, que de modo sensacionalista estavam a ser revelados nos jornais, na rádio e na televisão. Teria a sua atitude para com o inquilino sido diferente nesse tempo se ele tivesse conhecimento da sua verdadeira identidade? — perguntaram-lhe. Respondeu que não. Tinham as recentes descobertas sobre o seu inquilino feito mudar a sua opinião? Tornou a responder de modo negativo. É evidente que este homem tinha conhecido um Mengele, o da voz insinuante que lhe

falava de conhecimento e cultura. Não tinha conhecido a voz do «Anjo da Morte» de Auschwitz. Foi esta esquizofrenia cultural e moral espantosamente bem marcada no carácter nazi — a personificação de um elevado refinamento e o recuo atavístico para o assassinio sem escrúpulos — que Sena tão bem apreendeu e dramatizou.

6 — *Sexo e violação*

Um dos problemas maiores com que se defrontava o comandante nazi de Liublionovgrado, recorda o memorista, fora a falta de mulheres para satisfazer as necessidades sexuais dos homens sob o seu comando. Não encontrava mulheres na plenitude da vida ou em idade de casar. Levar para lá mulheres alemãs estava fora de questão, uma vez que «a moralidade germânica muito justamente não permitiria, fora das cópulas destinadas eugenicamente à produção de uma raça superior e apurada, que as nossas jovens alemãs constituíssem um corpo de auxiliares do exército». Para resolver o seu problema, ele descobriu aquilo que considerou o feliz expediente das «caçadas cuidadosamente organizadas, demoradas expedições cinegéticas, que inebriavam os meus homens, e que, confesso, eu gostava de pessoalmente conduzir.» Ele narra de um modo geral essas incursões à procura de receptáculos para serem usados sexualmente pelos soldados alemães. Gaba-se de ele próprio nunca ter sido tentado senão uma vez. E nessa ocasião não tinha podido resistir à tentação de violar uma menina de quinze anos «esfarrapada e suja, mas com uns olhos e uns seios!...». Ao que parece, sente-se imediatamente atraído por ela, mas o que o leva a quebrar a sua decisão de nunca se envolver nas violações associadas a essas «caçadas» periódicas é que, enquanto os dois «companheiros» a estão a segurar, ela torna-se incontinente, com a urina a escorrer-lhe pelas pernas. Com a ajuda dos companheiros, que a seguram, o comandante viola-a; e depois, por uma questão de «lealdade» para com os seus subalternos, põe-na à disposição deles. Mesmo agora, anos mais tarde, ele lembra-se de que, embora ela tivesse tido de ser agarrada pelos seus homens, embora a sua roupa estivesse em farrapos e ela estivesse a chorar, ele viu no entanto que «nos olhos dela, iluminados pelo poente dourado, verde, alaranjado, que incendiava a estepe, havia um fulgor novo: tal é o poder da revelação do sexo, quando feita por homens superiores, isentos de escrúpulos sentimentais!». O incidente ilustra perfeitamente o ponto de vista do memorista, explicitado noutro lado, de que sejam quais forem os actos cometidos contra (ou mesmo com) indivíduos das raças inferiores, eles estão totalmente dentro da ética germânica. Ninguém de raça inferior pode ser corrompido por tais acções, porque «de um ponto de vista biológico e filosófico essa depravação e essa degradação [não são] possíveis.» Este exemplo único de violação de certo modo traz à lembrança o relato de que uma vez, e só uma vez, Eichmann matou um judeu. Matou a sangue-frio uma criança — um rapazinho — para mostrar a um subalterno o que havia a fazer, e como fazê-lo. Não importa que a acusação não tenha sido capaz de provar que o incidente com a criança judia alguma vez se tivesse passado. O que é importante para nós é que tanto a violação (na ficção) como o disparo contra a criança (que se supõe tenha acontecido) servem para os oficiais superiores das SS «mostrarem o caminho».

Parte das racionalizações do memorista envolvem sexualidade, a dos seus homens, como vimos, e a sua própria. Não entrarei muito no tratamento brilhante que Sena dá ao pensamento do seu oficial alemão sobre este assunto, mas algumas coisas podem ser apontadas. O cerne dos princípios do memorista é que o que poderia ser visto por algumas pessoas como relações sexuais pervertidas quando ocorrendo entre alemães — e. g. com prostitutas, com outros homens, com crianças — não são de modo algum sinal de perversão quando ocorrem entre um alemão e alguém de raça inferior. «É um crime que o alemão prejudique outro alemão puro, o qual, como ele, tem igual direito a contribuir e participar desse progresso» — defende ele — «a evolução progressiva da espécie humana, representada pelo destino dos alemães [...]». O que os seres de categoria inferior faziam entre eles claro que não interessava, a menos que provocassem escândalo público pela sua publicidade ou por excessos cometidos. O memorista quer fazer-nos acreditar que tinha tratado com admirável equanimidade o caso de um sádico, culpado de grotesco exagero no seu apetite por crianças pequenas. O que ele lhes fazia não era, ao que parece, repreensível em si: «consumia três a quatro crianças por semana, pelo método chinês dos patos e gansos, ou, se quisermos, do marechal de França Gilles de Rais, um precursor de génio, a quem faltou cultura e momento histórico.» A menção de Gilles de Rais (1404-1440) tem uma ressonância profunda, porque no seu julgamento Gilles de Rais foi apelidado de «um herético, um apóstata, um feiticeiro, um sodomita, um invocador de espíritos maléficos, um bruxo, um torturador e assassino de crianças pequenas, um criminoso, um reincidente e um idólatra que se desviou da fé e à fé tem má vontade»⁽¹⁸⁾. (É só como torturador e assassino de crianças, no entanto, que Gilles de Rais é invocado com admiração pelo ex-criminoso de guerra.) Eis aqui um excerto do testemunho contra ele:

[...] Gilles de Rais abusou destes meninos e meninas no exacerbamento do seu desejo sexual de um modo que é contra a natureza, segundo o seu abominável costume: primeiro ele tomava numa das mãos o seu próprio pénis ou membro viril e esfregava-o ou esticava-o, depois punha-o entre as coxas destes meninos e meninas, evitando o órgão natural das meninas; esfregava o seu membro viril no ventre destes meninos e meninas com grande prazer, ardor e desejo depravado até que ejaculava o seu esperma nos ventres deles [...] antes de perpretar com os ditos meninos e meninas estes vergonhosos actos, Gilles de Rais mandava às vezes alguém pendurá-los, ou pendurava-os ele mesmo pelo pescoço com uma corda num gancho do seu quarto, e deixava-os assim pendurados por um breve período, para os impedir de gritar ou para impedir que os gritos fossem ouvidos; depois trazia-os para baixo ou mandava que alguém o fizesse e seduzia-os ou fingia confortá-los; dizia que não queria que se magoassem ou que lhes acontecesse nenhum mal e que, pelo contrário, tinha só estado a brincar com eles, e que desta maneira impedia que chorassem. Depois de fazer tudo isto, Gilles cometia com estes meninos e meninas, vergonhosa, horrível e ignominiosamente, o pecado da luxúria do modo acima descrito e a seguir assassinava-os ou mandava-os assassinar [...](¹³).

Tem interesse notar-se que os campos de concentração, os campos de extermínio nazis, nunca são mencionados pelo memorista de Sena. Tais menções são estrategicamente deixadas fora do conto. Mas que elas estavam no pensamento de Sena na altura, o que é natural dada a contínua publicidade dada ao julgamento de Eichmann, é evidente, se considerarmos um parágrafo do ensaio de Sena sobre o culto do «autêntico» que foi escrito e publicado, como vimos, mais ou menos ao mesmo tempo que o conto. Lembremos que nele Sena fala ostensivamente sobre tendências e práticas da crítica literária.

Mais recentemente a situação alterou-se. Tudo aquilo que era o *piquant* da crítica literária, uma oportunidade para cada qual exibir a sua largueza de espírito, a sua neutralidade moral em matérias estéticas, quase por completo se diluiu. Wilde, Proust, Gide, perderam o atractivo, tornaram-se de uma intolerável e burguesíssima banalidade. E foi preciso que o mito romântico do excepcional — apesar de lauto banquete que foram, sob todos os aspectos, os campos de concentração nazis — descobrisse Jean Genêt, ressuscitasse o Marquês de Sade, publicasse na íntegra as actas do processo do Condestável de França, Gilles de Rais, o Barba-Azul da História, e não da lenda.⁽²⁰⁾

Aqui de novo Sena se refere a Gilles de Rais como um assassino, o que o seu memorista só considera uma aberração, quando o que perpetra tais horrores cometeu um excesso, «esquecido», como o memorista diz, de que «as reservas [de tais crianças] não eram inesgotáveis e de que as circunstâncias não permitiriam a organização de uma produção em larga escala, e esquecido também da solidariedade que devia aos outros interessados no mesmo estilo de satisfação [...]». Recorde-se que era função de Eichmann organizar e reunir seres humanos e enviá-los para os campos de extermínio, para que os interessados neste tipo de prazer assassino pudessem ser satisfeitos. Também é significativo que Sena, muito antes de Hannah Arendt subintitular o seu trabalho sobre o julgamento de Eichmann, «Um Relatório sobre a Banalidade do Mal», tenha usado a palavra «banalidade» em ligação com o «mito romântico do excepcional», que deveria ter sido monstruosamente satisfeito com as festas sumptuosas dos campos de extermínio, mas que, aparentemente, não foi. O que Sena não explicita nem no seu ensaio nem na sua história é que Gilles de Rais estava profundamente envolvido na magia negra, isto é, era da seita de Satanás. Evidentemente que uma referência directa a Santanás não se coadunava com a narração na primeira pessoa das memórias de um ex-criminoso de guerra não arrependido, mas a referência a Gilles de Rais coloca lá a figura sinistra, ainda que silenciosamente. A mais recente edição do testemunho no julgamento de Gilles de Rais chama-se *Laughter for the Devil* [*Riso para o Demónio*]. A expressão pode servir como o juízo que Sena faz da ideologia criminosa que o memorista há-de continuar a expor com vaidade, tanto quanto parece, até ao dia da sua morte.

8 — Primeira palavra

Liublionovgrado, a cidade em que o memorista exerceu o seu mandato na Segunda Guerra Mundial, é um lugar da Ucrânia («uma miserável cidade»). Uma

rápida verificação no atlas não revela a existência dessa cidade. Se tal cidade não existia no princípio dos anos 40 (o passado foi ilusório a esse ponto), então a última palavra do conto, «futuro», também pode ser alguma coisa de ilusório. Quer tenha sido inventada ou não, Liublionovgrado pareceria ter sido uma cidade em plena estrada a caminho de Estalinegrado. Como tal, teria sido tomada durante a ofensiva alemã, e na realidade, como observa o memorista, invadida pelo exército. O memorista comanda, portanto, uma força de ocupação. É um administrador mais do que um soldado de primeira linha. Ele é, de facto, como proclama com orgulho, «um funcionário competente e dedicado», acrescentando que a sua «pureza de sangue estava acima de qualquer suspeita». Como comandante que administra a cidade ocupada, ele vê como sua função tanto o cumprir de ordens como a racionalização dessas ordens de acordo com o seu credo ideológico, que está sempre em harmonia com os ensinamentos do Führer. Mesmo então, anos mais tarde, e muito depois de tudo o que respeita aos planos do Führer ter sido esquecido, ele escreve: «Agora que tudo passou, eu posso reconhecer o que sempre soube: como era insuficiente, sem a sua presença mágica, a doutrinação do Führer. Que filosofia barata para tão grande destino! No entanto, a verdade é que, se ela fosse mais cara, não teria apaixonado, como apaixonou, tanto idiota inferior a mim. Eu, com efeito, aceitei-a por um acto de inteligência, reconhecendo-a e medindo-a pela importância de que se revestia, e, como raros, desenvolvendo-a até aos limites — que ela não atingia — da dignidade lógica.»

9 —Epígrafe

«Afraid? Of whom am I afraid?» é, como explica o autor, o primeiro verso de um poema de Emily Dickinson, poetisa americana do século XIX. Para começar há duas perguntas. Porque cita o autor o verso em inglês, especialmente quando sabe inglês não só suficientemente bem para o ler, mas também para o traduzir? Na verdade, já em 1961 (o ano em que «Defesa e Justificação [...]» foi escrito) Sena anunciava que tinha «no prelo» um livro de traduções intitulado *61 Poemas de Emily Dickinson*⁽²¹⁾. Quando o livro apareceu, postumamente, em 1978, intitulava-se *80 Poemas de Emily Dickinson*.) E porque cita o autor só o primeiro verso de um poema de doze agrupados em três estrofes? (O poema aparece traduzido na sua totalidade em *80 Poemas [...]*.) Se a epígrafe faz uma pergunta que o memorista poderá fazer, e a que ele próprio poderia dar a resposta, é apropriado que se cite apenas o primeiro verso, porque o poema de Dickinson prossegue, considerando corajosamente o que a poetisa poderia temer, negando, ao mesmo tempo, que ela tenha algo a temer. Deveria temer a morte? A vida? A ressurreição? Não, porque o seu poema é de consolação e de promessa.

Ter medo? De que terei?
Não da morte — quem é ela?
O Porteiro de meu Pai
Igualmente me atropela.

Da Vida? Seria cómico
Temer coisa que me inclui
Em uma ou mais existências —
Conforme Deus estatui.

De ressuscitar? O Oriente
Tem medo do Madrugar
Com sua fronte subtil?
Mais me valera abdicar! (22)

É evidente que aqui se encontra uma afirmação de crença num Deus, crença em alguma coisa exterior à experiência estritamente humanista. Na sua qualidade de poema de fé, estes versos põem toda a confiança nas coisas como elas são: a existência e a necessidade da morte, a naturalidade, entenda-se, de uma vida que *abrange* o eu nas duas existências — aqui e no além, com a possibilidade da segunda, a vida eterna. O memorista de Sena não dá a entender que considere a possibilidade de que haja um poder para além do poder da evolução adequada da raça humana, isto é, da evolução do povo alemão entendida como deve ser. Dada a sua dedicação inquebrantável a esse princípio evolucionário para o povo alemão e dada a sua convicção de que ele próprio o personifica na sua forma mais pura, o memorista não teme nada, não teme ninguém. O seu instinto religioso, ao contrários do de Dickinson, é preenchido pela dedicação a uma força maior (e à causa que lhe é concomitante): a purificação do povo alemão. O memorista de Sena põe esta questão de modo muito directo: «O dilema deste mundo [...] consiste em saber se há alguma sanção natural que impeça a afirmação de uma supremacia biológica. Eu creio firmemente que não há.»

10 — *Título*

O título é um tanto ambíguo. E é assim intencionalmente. Lembremo-nos, em primeiro lugar, de que o conto é escrito na primeira pessoa, não como uma confissão (o que teria de certo modo evocado Poe ou Dostoyevski), mas como as memórias de um período particular da vida do ex-oficial no teatro russo, com revelações da sua personalidade e expressões da sua ideologia. Como são memórias não precisam, *ipso facto*, de ser nem uma defesa nem uma justificação, e a verdade é que estas memórias funcionam mais como uma explicação (apologia) das acções tomadas do que como pensamentos em que o Sr. Werner Stupnein ainda acredita, embora tenham passado anos desde que foi um oficial das SS de Hitler. É um (re)toque interessante que no título estejam reflectidas as próprias atitudes do memorista, já que ele é apelidado de ex-criminoso de guerra. Uma pergunta. Quando é que um criminoso (de guerra) se transforma num ex-criminoso (de guerra)? Talvez por detrás desta expressão haja a intenção de mostrar a perspectiva que o próprio memorista tem sobre o assunto. Mas não. Nada no seu depoimento sugere que alguma vez ele se tenha considerado criminoso, quer durante o tempo que passou na Ucrânia, quer em qualquer outro tempo depois disso. Não só não está arrependido como não pensa que alguma vez tenha feito alguma coisa de que se devesse arrepender. Vive até ao fim com a destemida certeza de que, mesmo se os outros se desviaram da elevada causa do Terceiro Reich, ele morrerá «certo e seguro de que [foi] uma das mais altas e lídimas culminâncias da consciência humana, a caminho do seu mais autêntico futuro». A história subsequente — lembremo-nos de Kurt Waldheim como um exemplo recente — não fez nada para

XIII

EROS EM ÊXTASE: «O GRANDE SEGREDO»

Francisco Cota Fagundes
Universidade de Massachusetts, Amherst

«las subtilezas del demonio son muchas para las
[monjas] muy encerradas [...]

Santa Teresa de Jesus, «Prólogo» do
Camino de perfección.

«O Grande Segredo» (escrito em 1961), o terceiro conto de Jorge de Sena nas *Novas Andanças do Demónio* (1966), é uma interpretação em paródia sexual do êxtase místico cristão, ou o que Santa Teresa de Jesus chama *arrobamiento* ⁽¹⁾. Sob o ponto de vista temático, a história é mais um exemplo do «fascínio ambigualmente materialista por quanto diga respeito ao problema da santidade» ⁽²⁾ confessado por Jorge de Sena. Em relação à preocupação com a santidade em geral, a história tem grande afinidade com «Mar de Pedras», o terceiro conto de *Andanças do Demónio* (1960). «Mar de Pedras» (escrito em 1960) é inspirado em aspectos da biografia e da lenda de Beda, o *Venerável*, como, por exemplo, o milagre das pedras contado por Jacobus de Voragine em *The Golden Legend*. Na medida em que contrapõe o amor erótico à concepção religiosa do amor em geral, «O Grande Segredo» tem contrapartidas em algumas outras obras, como, por exemplo, *O Físico Prodigioso* (1966), uma novela cujo tema foi extraído em parte de uma alegoria medieval cristã mas que Jorge de Sena converte numa história de amor humano concebido essencialmente em termos eróticos, e o poema «'Requiem' de Mozart» (*Arte de Música*, 1968), cujo 4.º soneto, parcialmente inspirado no Agnus Dei do *Requiem* de Mozart, constitui uma evocação do amor sexual como metáfora para o génesis e sobrevivência da criação artística humana — em oposição ao aspecto sagrado daquela parte da Missa.

O contraste específico entre o amor sexual e o êxtase místico, profano ou cristão, também não está confinado a «O Grande Segredo». Em «A Morte de Isolda», poema de *Arte de Música*, Jorge de Sena contrapõe a consumação sexual ao amor-paixão assexuado exemplificado no Liebestod místico de *Tristão e Isolda*, de Richard

Wagner; e no poema «É Tarde, muito Tarde da Noite...» (*Visão Perpétua*, 1982) uma vez mais Jorge de Sena sustém o seu conceito de amor humano contra o amor do outro mundo representado pelo verso de Dante «l'amor che move il sole e l'altre stelle» (*Paradiso*, XXXIII, 145), declarando,

Nada há de comum entre esse amor de que estou cansado,
e o outro que não ama, apenas queima e passa [...] ⁽³⁾

Mas o poema seniano de mais inequívoco repúdio do amor místico — neste caso o amor místico cristão — é «Diálogo Místico» (Conheço o Sal... e Outros Poemas, 1974). Este poema é também uma sátira da experiência mística e, ainda que escrito onze anos depois de «O Grande Segredo», tem uma clara semelhança temática e ideológica com o conto de que estamos a tratar. «Diálogo Místico» pode mesmo ser visto como contendo algumas sugestões interpretativas para a leitura de «O Grande Segredo». O poema compõe-se de duas estrofes: «S. João da Cruz a Santa Teresa» e «Santa Teresa a S. João da Cruz». Na primeira estrofe lê-se:

—Teresa amiga minha de Jesus
Teresa quanto não disseste nunca,
homem nenhum chegara para ti
e nem Deus sempre era tão macho que
arqueada te elevasse pelo ar puro
[...] ⁽⁴⁾

A segunda estrofe, que constitui a resposta de Santa Teresa, contém os dois seguintes versos:

Canta, Juan, teus versos de homem fêmea
como eu soletro a prosa de mulher e macho.

Em relação com o primeiro destes dois versos agora citados, é importante dizer que Jorge de Sena se serve de dois versos de «Cântico Espiritual» de S. João como epígrafe de «O Grande Segredo»: «Allí me mostrarías / aquello que mi alma pretendía». Estes versos, como sabemos, são proferidos pela Noiva (a alma) e exprimem o seu encontro com o Noivo (Deus) e o deleite experimentado com Ele. Portanto, a referência de Jorge de Sena a S. João como «homem fêmea» é alusiva ao facto de que no seu poema místico S. João se representa como ela (a alma) que busca a união com Deus, canonicamente uma figura masculina. A referência a Santa Teresa como «mulher macho» (segunda estrofe) e à suposição de que «nem Deus sempre era tão macho que / arqueada te elevasse pelo ar puro» (primeira estrofe) sugere, em parte, como é evidente, que «O Grande Segredo» pode ter sido inspirado em aspectos da biografia e em experiências místicas de Santa Teresa de Jesus.

Não há declaração explícita, quer no conto, quer fora dele (ao contrário da maior parte dos contos das *Andanças*, este não tem nota), de que «O Grande Segredo» seja baseado na vida e nas experiências místicas de Santa Teresa. Na verdade, o conto tem como cenário a Idade Média e há uma alusão às Cruzadas, o que, é claro, coloca «O Grande Segredo» muito antes do tempo de Santa Teresa (1515-1582). E pode dizer-se que as experiências místicas parodiadas em «O Grande Segredo» podiam ter

sido baseadas em místicos medievais. É óbvio que as imagens sexuais que Jorge de Sena utiliza — o clarão brilhante, as imagens fálicas das agulhas, facas, colunas — são todas recorrentes nos escritos dos grandes místicos (no caso do *clarão* ou *luz*) ou bastante verdade para as uniões místicas ou arrebatamentos (no caso das outras imagens mencionadas). A imagem da luz visitante com tonalidade sexual é comum, por exemplo, em Santa Hildegard (1098-1179) e em Santa Catarina de Siena (1347-1380) e, evidentemente, na *unio mystica* de muitos místicos masculinos, incluindo S. Francisco de Assis (1181-1226) e S. João da Cruz (1500-1569). A experiência durante os arrebatamentos de dor intensa, seguida ou acompanhada de alegria sentida em termos sensuais, que Jorge de Sena atribui à sua freira, é também muito comum em Santa Teresa, mas não exclusivo dela. Este conto exemplifica, dentro do enquadramento de intenção parodista, o que William James chama as quatro características dos estados místicos⁽⁵⁾. A primeira é a *inefabilidade* — isto é, a experiência mística é tão intensa e singular que não pode ser posta em palavras. Jorge de Sena diz da freira: «O corpo dorido e descomposto, o frio e a lamparina que ardia bruxuleante, recordaram-lhe que entrar na cela; mas, com veemência, horror, revolvida humildade, não recordou mais nada.» (p. 151.) A segunda característica é a *qualidade noética*. As experiências místicas, afirma James, são análogas aos estados de sensação. Mas constituem também um tipo de conhecimento. A freira do conto experimenta também esta qualidade noética, como concluiremos. Finalmente, a experiência contém as características do *transitório* (é breve) e da *passividade*: a freira é o recipiente passivo do favor sobrenatural, não o ostensivo iniciador dele. Estas quatro características marcam os *arrobamientos* de Santa Teresa, mas aparecem também geralmente nos outros místicos.

Todavia, há ainda outras sugestões de que o modelo da freira de «O Grande Segredo» tenha sido Santa Teresa. Estas sugestões, que serão salientadas ao longo deste estudo, são corroboradas pelo poema «Diálogo Místico», tanto quanto pelo poema «Piazza Navona e Bernini» (*Exorcismos*, 1972), como também veremos. Para começar, o próprio título do conto poderá advir de algumas passagens da *Vida* de Santa Teresa, que escreve a certa altura: «Son ya almas fuertes que escoge el Señor para aprovechar a otras; aunque esta fortaleza no viene de sí. De poco en poco, en llegando el Señor aquí un alma, le va comunicando muy grandes secretos.» (p. 140; itálico meu.) Noutro passo (p. 234) Santa Teresa volta a dizer: «Andando más el tiempo, me ha acaecido y acaece esto algunas veces: fíame el Señor mostrando más grandes secretos.» Veremos adiante qual o grande segredo de Jorge de Sena. Por agora basta mencionar outro elemento do conto que sugere ter sido Santa Teresa o modelo da freira. Como é sabido, Santa Teresa repetidamente alude a *hablas* ou frases (ver sobretudo o cap. XXV da *Vida*) como favores que lhe foram concedidos pelo Senhor. A sua insistência neste fenómeno é bastante rara entre os grandes místicos. Jorge de Sena parodia estas *hablas* traduzindo-as em imagens sexuais: «Não tardariam as vozes que lhe apertariam todos os recantos do corpo, como tenazes ardentes, ou como lábios, ventosas, línguas.» (p. 150.) E podemos detectar outros importantes paralelos entre as experiências da freira do conto e aspectos da biografia e arrebatamentos de Santa Teresa.

Captar a inspiração de aspectos da biografia ou de obras de conhecidas figuras históricas é prática corrente em Jorge de Sena, quer na sua poesia quer na sua ficção. Em alguns casos usa a biografia de personagens que ele identifica no texto de criação

e nas notas ao texto. Chamei a estas obras, em que os modelos são claramente identificados, *biografia ficcional*, porque, embora os textos sejam fiéis aos modelos inspiradores, também contêm, como seria de esperar, muitas distorções e invenções para fins de criação. Exemplos de biografia ficcional são os contos «Mar de Pedras», já referido, e «Super Flumina Babylonis», largamente inspirado por aspectos imaginários, embora plausíveis, da biografia de Camões. Exemplos de poemas com elementos biográficos de figuras conhecidas e identificáveis abundam no *corpus* poético de Jorge de Sena, particularmente em *Metamorfoses* (1963) e *Arte de Música*. Dois exemplos serão: «Camões Dirige-se aos Seus Contemporâneos» (*Metamorfoses*) e «Chopin: Um Inventário» (*Arte de Música*). Igualmente comum na ficção de Jorge de Sena é o *roman à clef*. *Sinais de Fogo* (1979), como Mécia de Sena indica⁽⁶⁾, é um *roman à clef*, uma obra que tem como fundo histórico, social e moral a Guerra Civil de Espanha e cujos principais personagens, a começar com um protagonista largamente autobiográfico, são identificáveis. E não é necessário muita imaginação para descobrir, embora com muita invenção à mistura, aspectos das vidas e personalidades de Adolf Eichmann e uma conhecida figura das letras portuguesas contemporâneas, respectivamente nos contos «Defesa e Justificação de Um Ex-Criminoso de Guerra» (*Novas Andanças*) e «Boa Noite» (*Os Grão-Capitães*, 1976). Não é, pois, de surpreender que «O Grande Segredo» seja outro exemplo de ficção *à clef*.

Se bem que certos elementos da vida e do misticismo de Santa Teresa devam ser a maior fonte de inspiração de «O Grande Segredo», o mais importante do conto não está na identificação do modelo. Antes está no fito ideológico que estes elementos servem, isto é, como a irónica evocação das experiências místicas da santa é feita para servir, muito seriamente, a concepção do amor em geral de Jorge de Sena e o amor humano contra o amor divino em particular.

Interpretações profanas de experiências místicas não são nada de novo. A própria natureza do uso de imagens explicitamente sexuais pelo místico (na cultura ocidental, desde o Cântico dos Cânticos, se lhe chamarmos poema místico) sempre convidou à leitura ou imitações literais, e muitas vezes paródicas. E abundam interpretações psicológicas e psicanalíticas⁽⁷⁾. Por um lado, há escritores científicos, como Roger Bastide e Joseph Maréchal⁽⁸⁾, que defendem a genuinidade e a integridade dessa experiência religiosa especial ao mesmo tempo dando conta, sobretudo no caso de místicos menores, da possibilidade de um elemento patológico no fundo de certos tipos de experiências místicas ou pseudomísticas. Outros, como Freud e os seus discípulos, vêem as experiências místicas, mesmo as dos grandes místicos, como sintomas de estados patológicos, sobretudo histeria, repressão sexual e sublimação. Inúmeros artistas criativos, de índole secular ou religiosa, se entreteram na recriação, celebração e evocação de estados místicos. Santa Teresa tem sido uma fonte especialmente rica de inspiração para diversos tipos de artistas e de diferentes épocas. Lorenzo Bernini (1598-1680) esculpiu *O Êxtase de Santa Teresa*, inspirado na experiência da transverberação, um dos mais conhecidos exemplos da arte teresiana. Alguns críticos, por exemplo Robert Wallace, negam que a obra de Bernini seja exemplo do «sensacionalismo sexual»⁽⁹⁾. Mas há os que a vêem, talvez mais justamente, como um exemplo de arte erótica. Bernini, escreve Francis L. Kunkel, «representa um serafim efebo segurando um dardo erguido sobre uma reclinada Teresa, de tal modo que, mesmo no acto de se render, a licenciosa e langorosa santa parece ser o agressor

erótico»⁽¹⁰⁾. O mesmo Jorge de Sena nos oferece uma interpretação erótica da obra de Bernini no já mencionado poema «Piazza Navona e Bernini»:

Palácios com aquele ar que em Roma
descasca de velhice o mais moderno prédio.
E a fonte de Bernini. Essa água toda
de que ele tinha em Roma o monopólio.
Mas noutra parte a colonata ascende.
E Santa Teresa, ante a seta do anjo,
vem-se de penetrada em voo de pintelhos
que o hábito lhe roçam esvoaçante
num pélvico bater que a estoura de infinito.⁽¹¹⁾

Um outro famoso exemplo da inspiração teresiana são os três poemas de Richard Crashaw (1612-1649): «A Hymne to Sainte Teresa», que é, como a escultura de Bernini, inspirado na transverberação e é o mais conseguido dos poemas teresianos de Crashaw; «An Apologie for the Fore-going Hymn»; e «The Flaming Heart». Embora Crashaw conserve a integridade da experiência religiosa de Santa Teresa, os seus poemas, sobretudo o Hino, estão impregnados de imagens sexuais. Ao contrário de Bernini e mais de acordo com as próprias palavras de Santa Teresa no que se refere à transverberação, sobretudo na *Vida* (cap. XXIX), Crashaw vê a santa num papel passivo em confronto com o anjo da seta, instrumento este que, como diz a santa, «me llegaba a las entrañas» (p. 180). No nosso século, para dar um exemplo mais, Santa Teresa inspirou um dos mais importantes romancistas espanhóis, Ramón J. Sender, que escreveu nada menos de quatro obras de ficção inspiradas na sua vida e no seu misticismo. A primeira é uma biografia romanceada, publicada em 1931 e intitulada *El verbo se hizo sexo* (um título enganador porque a obra pode também ser classificada como um romance histórico), em que demonstra precisamente o oposto do que o título indica: é a história da sublimação mística dos sentimentos sexuais de Santa Teresa, e não o caso de o Verbo se tornar sexo e visitar a passiva Teresa. Em *Três novelas teresianas* (1967), Sender vê a vida de Santa Teresa ainda totalmente dominada pelo amor. Todavia, nas palavras do próprio autor, claramente afasta as «procacidades de Freud» do mesmo passo que evita, como fizera no primeiro romance, cair no que ele chama «las beaterías de los frailes carmelitas»⁽¹²⁾.

«O Grande Segredo», embora dentro da categoria da interpretação profana das experiências místicas de Santa Teresa, exemplificadas por Bernini e Sender, é muito mais irreverente do que qualquer delas. Na verdade, a leitura aqui proposta, se válida, colocaria este conto entre os mais iconoclastas e irreverentes das obras de Jorge Sena. E, como já foi sugerido antes, um exame das obras de Jorge de Sena, desde os contos do *Génesis* (1983) ao *Físico Prodigioso* e algumas cenas de *Sinais de Fogo*, e alguns poemas de *Metamorfoses* e *Arte de Música* revelarão que em Jorge de Sena o intercruzamento do erótico com o sagrado é muito comum; e, quando tal ocorre, o sagrado é invariavelmente profanado em apoio da defesa, afirmação e celebração do amor sexual.

Contudo, o elemento iconoclasta e o irreverente neste conto são perfeitamente consistentes com a própria descrição de Santa Teresa dos seus arrebatamentos. O que se passa em «O Grande Segredo» é apresentado de modo irónico, ou seja, por exagero, por distorção deliberada ou caricatura, e por calculada falsa interpretação das próprias declarações da santa, as próprias palavras com que Santa Teresa fala no respeitante

aos seus êxtases e, sobretudo, no que se refere à sua relação com Deus — e com o superlativo inimigo de ambos, o Diabo.

«O Grande Segredo» começa com uma freira sozinha na sua cela — o que pode ser uma alusão irónica à insistência de Santa Teresa nos conventos fechados, o que, como sabemos, foi em parte responsável por ela ter fundado tantos mosteiros a ser visitada e deslumbrada, contra a sua vontade, por uma luz brilhante e sobrenatural (o clarão). Se escolhêssemos ver esta luz brilhante como representando Deus, poderíamos dizer, ao contrário de Sender no seu primeiro romance, que o título *O Verbo Tornou-se Sexo* é enfaticamente exemplificado neste conto. Na realidade, Jorge de Sena sugere esta mesma ideia, como acima dissemos, traduzindo em imagens sexuais explícitas as falas de Santa Teresa, ou seja, o verbo dos Verbos para ela. No entanto, após esta visitação, e mesmo durante a sua ocorrência, a freira passa por uma série de recordações (e recordar era uma actividade muito praticada por Santa Teresa) através das quais ficamos a saber a história sexual da freira. De facto, todo o conto se concentra exclusivamente na história sexual da freira, como se ela não tivesse tido quaisquer outras experiências na sua vida. Este é, pois, não será preciso salientar, no conto um dos elementos da caricatura da vida de Santa Teresa, que admitia ser totalmente dominada pelo amor (de acordo com ela, um amor de outra espécie, é claro). Acabamos por descobrir, através destes regressos da freira ao passado, que ela é vítima de tendências patológicas freudianas.

Roger Bastide resume este ponto de vista freudiano da experiência mística da seguinte maneira:

Freud atribui todas as actividades humanas ao líbido. Os místicos são ascéticos e lutam contra os seus desejos. Mas é impossível eliminar o líbido inteiramente porque, ao ser recalcado numa direcção, ele tomará insuspeitados desvios de curso. É nas horas que eles consideram mais sublimes que os místicos estão mais à beira de cometer os pecados da carne. O êxtase é, portanto, a vingança da tendência recalcada [...]

[p. 207.]

A história sexual da freira do conto é uma história de recalçamento. O narrador relata alguns encontros da freira anteriores ao encontro sobrenatural no momento em que o experimenta e que abrange a acção principal do conto. As primeiras experiências sexuais mencionadas pelo narrador eram perpetradas pelo mesmo clarão, ou por um clarão idêntico, que ela via como uma espécie de violação que só lhe trazia dor. Por isso ela aguarda aquela visita da luz com horror. Mas, antes que a experiência comece, a freira compara-a mentalmente com outras experiências negativas que teve, mas com homens. Tinha sido assaltada, diz-nos o narrador, por vagabundos e leprosos, soldados e bandidos (p. 140). É ainda feita referência a outra experiência, «As dores que sofrera ao ser possuída por um monstro de dimensões incríveis» (p. 150), que pode interpretar-se talvez como uma alusão não muito subtil à afirmação de Santa Teresa de que após um dos seus arrebatamentos ela se sentiu «con gran quebrantamiento: como quien pelea con un jayán fuerte» (p. 129). Depois desta experiência que, como se conclui e apesar da dor que a freira ainda sente, é a única experiência sexual *positiva* que teve em toda a sua vida, ela recorda ainda outro encontro especial com homens

antes de entrar no convento. Eleita por um emir para ser a primeira esposa de um harém, ela recusou-o, pelo que ele a mandou segurar por eunucos e ser violada pelos soldados. Será ir longe de mais ver neste episódio com os Mouros um paralelo, embora distante, com o desejo da jovem Teresa de ir para as terras de mourama e ser lá martirizada por eles (*Vida* cap. I pp. 54-55)? A última experiência recordada pela freira, que, no entanto, fora a sua primeira experiência sexual, aconteceu quando ela era ainda criança. Citemos:

Suspirou. Dentro dos olhos fechados, viu o crucifixo que havia lá na igreja da sua terra natal, lá longe, há tanto tempo, nos confins da Europa. Foi uma surpresa esquisita que a percorreu trémula da cabeça aos pés. Nunca mais o revira, nem o recordara sem o rever, nem sequer no espírito lhe passara a lembrança, não reconhecida, de lembrar-se dele. A imagem sorria para ela, e então ela, menina olhando em volta para verificar se estava só, erguera a mão para o cendal que o cingia, e tentara levantá-lo para espreitar. Porque *ele* não podia deixar de ser como os outros homens. Mas o cendal, que parecia de tão fina e leve seda, era esculpido na madeira e ela baixara tristemente a mão, sentindo que a curiosidade lhe fora castigada.⁽¹³⁾

[p. 152.]

Este episódio tem implicações de longo alcance. Por um lado sugere que o que aquela mulher buscou, desde jovem, foi amor sexual *a lo divino*. A experiência primeira não foi bem sucedida. Depois de várias experiências negativas com homens, finalmente atinge, na presente experiência, o seu sonho de criança. Outra interpretação talvez ainda mais de acordo com a psicologia freudiana é que para a menina o crucifixo representa um substituto para o seu próprio pai. O sentido de castigo que ela experimentou e a consequente culpa levou à repressão sexual, a qual se manifesta por sua vez no horror do sexo em geral e nas numerosas e negativas experiências com homens. Em certo sentido, portanto, a experiência sexual da freira poderia constituir um tardio realizar dos seus desejos incestuosos.

O problema com esta interpretação é que ela não explica por que a freira não sentiu prazer com as anteriores visitas da luz. A razão de a presente experiência sexual com a luz, apesar da dor que sofreu, ser positiva e compensadora, enquanto as anteriores com parecido «clarão» eram apenas dolorosas e sentidas por ela como totalmente negativas, pode ser porque, apesar das aparências em contrário, o presente «clarão» tem uma proveniência inteiramente diferente das outras.

Esta experiência termina com uma nota de ternura:

Ainda, mas muito distantes, sentia dores dispersas ou localizadas onde a violência fora maior. Mas o bem-estar era enorme e contraiu-lhe os lábios num sorriso. O grande segredo, agora sabia o grande segredo. E adormeceu.

O clarão começou a encher a cela, mas não aumentou mais, nem ressoava. Antes ficou em torno dela, como um dossel, uma atenta e vigilante ternura que, debruçada sobre ela, a contemplasse, tão dorida e esmagada, respirar tranqüila.

[p. 153.]

É óbvio que para a freira a experiência representa também uma forma de sabedoria. Na verdade, como Knight Dunlap salienta, «O misticismo pode ser definido brevemente numa simples frase como *a crença numa terceira espécie de conhecimento* [sendo as outras duas, é claro, conhecimento da percepção dos sentidos e o conhecimento da inferência ou razão]»⁽¹⁴⁾.

A freira de Jorge de Sena sorri pelo prazer recebido e pela descoberta do «grande segredo». Mas podemos estar certos de que o endiabrado Jorge de Sena sorriu com ela, porque ambos partilham o segredo: o amor da freira desta vez é nada menos que o Diabo.

A primeira menção do Diabo na Bíblia ocorre em Isaías (14:12-15). Embora se tenha suposto que o belo verso «Como pudeste cair do céu, ó Lúcifer, filho da manhã!» se referia a figuras históricas (Nabucodonosor, Baltasar), a referência tem sido interpretada como uma alusão a Satanás. Lúcifer significa é claro «o portador da luz». E, como a Bíblia nos diz repetidamente, dois dos principais atributos do Demónio, a começar com a história de Adão e Eva, são os de mentiroso e imitador. Seguindo a própria caracterização da Bíblia, Denis de Rougemont escreve: «O diabo é o antiforma, sendo a sua essência a do disfarce, a usurpação das fisionomias, aberto ou subtil engano — em resumo, a arte de fazer as formas que mentem.»⁽¹⁵⁾ Contudo, é Santa Teresa mesma quem oferece a mais clara ilustração da capacidade de disfarce e personificação, já que aconselha as outras freiras a terem cautela com os efeitos produzidos pelos favores do Senhor, «porque alguma vez el demonio lo hará» (p. 96), isto é, os mesmos efeitos são produzidos pelo Demónio. O Diabo, diz ela na sua autobiografia, é especialmente useiro em provocar enganar nas mulheres (p. 98). E, aludindo a 2 Coríntios (11:14), deixa bem claro que «alguma vez podrá transfigurarse el demonio en ángel de luz» (p. 106). Dúzias de referências ocorrem na *Vida* e em outras obras de Santa Teresa respeitantes a batalhas com o Diabo e as suas dúvidas se os arrebatamentos eram de origem divina ou satânica. Mas proclama que é possível distinguir entre o que é geralmente referido como satânico ou demoníaco do misticismo divino. Enquanto o misticismo divino acarreta alegria e avanço moral, o misticismo satânico traz tortura e a disposição para o pecado. Estes efeitos do misticismo demoníaco contra o misticismo divino são, evidentemente, invertidos por Jorge de Sena. A primeira visita da luz apenas produz sofrimento na freira; a última visita — precisamente porque a sua proveniência é diferente — é aquela que lhe revela a experiência sexual positiva que, ainda criança, tinha sem sucesso buscado em Deus (cf. a experiência com o crucifixo) e nunca encontrara com homens (cf. todas as experiências negativas com homens).

O Demónio não só empresta o seu nome a duas colectâneas de contos de Jorge de Sena, incluindo aquela em que está «O Grande Segredo», como é personagem de muitas das obras deste autor, aparecendo normalmente sob dois disfarces básicos: como personificando Deus (como no conto «Razão de o Pai Natal Ter Barbas Brancas», *Andanças do Demónio*); e mais frequentemente como um participante activo no amor sexual (como n' *O Físico Prodigioso*, onde um dos amantes, o físico prodigioso, tem poderes que lhe foram dados pelo Diabo e o outro, D. Urraca, pode ser o próprio Diabo; e no conto «Kama e o Génio», onde o Kama, o deus do amor indiano, é também associado ao velho demónio védico, Namuci). No primeiro conto que Jorge de Sena escreveu, «Paraíso Perdido», o Diabo aparece como aliado dos que escolhem expressar livremente a sua natureza sexual. Mas o que é importante, no que

se refere a «Paraíso Perdido», é que, ao contrário do que acontece na Bíblia, aqui o Diabo é concebido não como levando a humanidade para a queda, mas caindo *depois* da humanidade, em parte atraído pelo amor sexual de Adão e Eva. Porque o Diabo nas obras de Jorge de Sena, incluindo «O Grande Segredo», não é mais do que a personificação de muito que é humano, concebido como sendo sobretudo a personificação do indestrutível e inescapável poder do amor erótico. A própria Santa Teresa reconhece e admite o poder diabólico do amor quando escreve aludindo ao Cântico de Salomão, mas usando palavras suas bem significativas: «Fuerte es como la muerte el amor, y duro como el infierno.»⁽¹⁾

Tradução do inglês de
MÉCIA DE SENA
revista por
FRANCISCO COTA FAGUNDES

NOTAS

⁽¹⁾ Santa Teresa distingue entre «união» e «arrebatamento». O que Jorge de Sena tem em mente em «O Grande Segredo» é o arrebatamento do quarto estado místico tal como é descrito pela santa na sua autobiografia. Como Santa Teresa escreve no cap. XX de *Vida*, «Querría saber declarar con el favor de Dios la diferencia que hay de unión a arrobamiento, o elevamiento o vuelo que llaman de espíritu, o arrobamiento, que todo es uno. Digo que estos diferentes nombres todo es una cosa, y también se llama éxtasis. Es grande la ventaja que hace a la unión: los efectos mui mayores hace y otras hartas operaciones, porque la unión parece principio, y medio, y fin, y lo es en lo interior; mas así como estotros fines son en más alto grado, hace los efectos interior y exteriormente.» *Vida* in *Obras Completas*, «Estudio preliminar y Notas explicativas por Luis Santullano, con un Ensayo 'El Estilo de Santa Teresa', por Ramón Menéndez Pidal» (Madrid, Aguilar, 1957), p. 128. Futuras referências a obras de Santa Teresa incluídas no texto reportam-se a esta ed.

⁽²⁾ Nota a «Mar de Pedras», *Antigas e Novas Andanças do Demónio*, 2ª. ed. (Lisboa, Edições 70, 1981), p. 215. As referências a «O Grande Segredo» incluídas no texto são desta ed.

⁽³⁾ *Visão Perpétua* (Lisboa, co-ed. de Moraes Editores/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982), p. 123.

⁽⁴⁾ *Poesia-III* (Lisboa, Moraes Editores, 1978), p. 209.

⁽⁵⁾ *The Varieties of Religious Experience*, «Introdução de Jacques Barzun (Nova Iorque, New American Library, 1958), pp. 292-293.

⁽⁶⁾ Veja «Introdução à 3ª. edição de *Sinais de Fogo*, 3ª. ed. (Lisboa, Edições 70, 1984), pp. 15-16.

⁽⁷⁾ Para a interpretação psicológica do misticismo religioso, incluindo Santa Teresa, veja James H. Leuba, *The Psychology of Religious Mysticism*, ed. revista (Nova Iorque, Harcourt, Brace & Company, 1929).

⁽⁸⁾ Veja *The Mystical Life*, de Bastide, trad. do francês por H. F. Kynaston Snell e David Waring (Nova Iorque, Charles Scribner's Sons, 1935). Outras referências a esta obra serão incluídas no texto; e *Studies in the Psychology of the Mystics*, trad. com uma introdução de Algar Thorold (Albany, Agi Books, 1964).

⁽⁹⁾ Robert Wallace e os editores de Time-Life Books, *The World of Bernini 1598-1680* (Nova Iorque, Time-Life Books, 1970), p. 143.

(¹⁰) *Passion and the Passion:: Sex and Religion in Modern Literature* (Filadélfia, The Westminster Press, 1975), p. 33.

(¹¹) *Poesia-III*, p. 161.

(¹²) «Antecedentes a 'Tres Novelas Teresianas'», *Obra Completa*, I (Barcelona, Ediciones Destino, 1976), p. 578.

(¹³) Este episódio lembra, e pode nele ter sido inspirado, o interesse sexual de Amaro pela estátua da Virgem em *O Crime do Padre Amaro*, de Eça de Queirós. Veja *O Crime do Padre Amaro*, fixação do texto e notas de Helena Cidade Moura (Lisboa, Edição «Livros do Brasil», s. d.), p. 42.

(¹⁴) *Mysticism, Freudianism and Scientific Psychology* (St. Louis, C. V. Mosby Company, 1920), p. 14.

(¹⁵) «Introduction», *The Devil's Share*, trad. do francês por Haakon Chevalier (Nova Iorque, Pantheon Books, 1944), p. 14.

(¹⁶) *Exclamaciones del alma a Dios*, in *Obras Completas*, p. 543. O primeiro símile é uma paráfrase do Cântico dos Cânticos (8:6), onde se lê «porque o amor é forte como a morte». O segundo símile é de Santa Teresa.

ESTUDOS SOBRE O ENSAIO E TRADUÇÃO DA PROSA DE FICÇÃO SENIANA PARA O INGLÊS

XIV

JORGE DE SENA E O ENSAIO TEÓRICO

Onésimo Teotónio Almeida
Universidade de Brown

Em Jorge de Sena, à medida que ia lendo, fui-me habituando a ver uma inteligência fulgurante e uma capacidade de captar, processar e reter o torrencial de informação a que procurava expor-se. Se todos os cérebros humanos são computadores sofisticadíssimos (deveria antes dizer que os computadores são tentativas de imitar os cérebros humanos), em Jorge de Sena é mais fácil ver-se como esse mecanismo funciona. Jorge de Sena, como alguns insectos, tem olhos poliédricos, multifacetados, que lhe permitem olhar para todos os lados. Depois ele agarra e memoriza toda a informação. Mas, se se ficasse por aí, diríamos dele que era enciclopédico. Ele é-o, sem se preocupar com o pormenor. Mas não é aí que reside a sua grandeza. A força da sua inteligência permite-lhe fazer aquilo que às vezes desajeitadamente se chama intuir. Ele penetra intuitivamente e instintivamente no fundo das coisas, no real ou numa obra, e vai-lhe ao cerne. É esse cerne — e o resto por acréscimo — que ele arquiva na memória e que lhe permite olhar dali por diante para outra obra, ou fenómeno, ainda mais equipado, já que ele possui o condão de reactivar, isto é, trazer ao consciente, a cada instante que necessita, toda a informação armazenada sobre um assunto. Daí que nele o olhar seja expresso sempre torrencialmente (porque as palavras são adquiridas e arquivadas pelo mesmo processo e saltam-lhe sempre à primeira chamada), por resultar de uma série de golpes fulminantes, desferidos de várias perspectivas sobre o objecto que lhe prende a atenção. Jorge de Sena é um

computador em que os conceitos e as palavras estão devidamente articulados e estes, por sua vez, estão devidamente distribuídos e devidamente encadeados em ideias estruturadas hierarquicamente em fundos coerentes. A qualquer altura que se solicitar do «menu» do computador que um determinado assunto salte ao ecrã, ele vem na totalidade. É só porque ele não pode falar nem escrever mais do que um número *x* de palavras por minuto que nós não conseguimos apanhar tudo o que no *hard disk* havia sobre o assunto. Muitas vezes, porque ele está limitado pelo tempo que tem disponível ou pelo número de páginas que lhe pedem, fica-nos apenas um *print out* limitado, parcial, do que ele tinha para dizer.

Quando essas limitações não existem, ele centra as suas atenções à volta de um tema e esgota-o. É o caso de volumosos estudos como *Uma Canção de Camões*, *Estudos sobre o Vocabulário de Os Lusíadas*, entre outros.

Mas essas limitações de espaço e tempo determinaram em Jorge de Sena ainda outros dois tipos de ensaio. Um deles, que chega a misturar-se com o artigo de jornal ou página literária, é, embora ainda e sempre mais uma instância desse processo mental de que atrás se falou, activado especialmente pelo tema ou por um acontecimento que ele sente de uma maneira especial, muitas vezes pessoalizada mesmo. Aí, Jorge de Sena rebenta com o ecrã. A informação explode-lhe vulcanicamente e jorra-lhe em lava de palavras escaldantes, soterrando tudo quanto pela frente apanha. São exemplos deste tipo de ensaio os das colectâneas *O Reino da Estupidez I e II* e os prefácios de algumas antologias ou colectâneas de estudos seus.

Um terceiro tipo de ensaio é um meio termo entre dois — em extensão, tema, estilo e tom. Com a particularidade de ser nesse formato que Jorge de Sena se aventura pela área da teorização — quase exclusivamente literária, mas sempre e apenas estética. Para sermos mais exactos, haveria que subdividir este grupo entre ensaios aplicados — exemplificados nas colectâneas *Estudos de Literatura Portuguesa I e II*, *Fernando Pessoa & Companhia Heterónima*, ou *Trinta Anos de Camões* — e teóricos. Neste último subgrupo, teríamos como protótipo o volume *Dialécticas Teóricas da Literatura*.

Vergílio Ferreira observa num dos volumes da sua *Conta -- Corrente* que Jorge de Sena «ia a todas como se diz em futebol: música, pintura, etc., mas quedava-se, prudentemente, nos limites da filosofia»⁽¹⁾. O facto, porém, de não ter escrito sobre filosofia não significa que ele não estivesse mais do que suficientemente informado sobre o pensamento filosófico ocidental a ponto de revelá-lo directa e indirectamente na sua escrita. Sobretudo aquela problemática filosófica mais próxima da estética.

Não constituindo o ensaísmo teórico uma área fundamental na produção escrita de alguém que se considerou, acima de tudo, como poeta e depois *scholar*, e a seguir ficcionista, poderá não parecer muito importante vir aqui escolher como tema de uma comunicação exactamente essa área a que Sena chegou apenas em abordagens excepcionais, ocasionais e circunstanciadas. O facto de, na obra crítica que sobre Jorge de Sena vem surgindo, quase nada existir sobre o seu ensaísmo poderá ser um indício dos focos de atenção ou desatenção que obras como a dele exercem sobre os estudiosos portugueses. Com efeito, na colectânea que Eugénio Lisboa seleccionou há apenas três estudos sobre o ensaísta, nenhum deles sobre o ensaio teórico⁽²⁾, e no volume de Harvey Sharrer e Frederick Williams aparece um estudo apenas sobre «O Ensaísmo Crítico de Jorge de Sena» de Nelly Novaes Coelho⁽³⁾.

Tomarei, pois, um ensaio prototípico para análise rápida aqui, esperando que ele nos revele um pouco do universo intelectual de Jorge de Sena e do seu modo de se

pronunciar ou discorrer sobre problemas teóricos. Esse ensaio será «Sistemas e Correntes Críticas», incluído no volume *Dialécticas Teóricas da Literatura*⁽⁴⁾.

As linhas fundamentais do universo intelectual de Jorge de Sena estão, aliás, já muito bem delineadas por Francisco Cota Fagundes no capítulo introdutório desse excelente livro *A Poet's Way With Music: Humanism in Jorge de Sena's Poetry*⁽⁵⁾. Fagundes chama-lhe «a philosophical profile», tomando filosofia no sentido genérico de «mundivisão», termo que por sua vez inclui as áreas dos valores: a ética — e esta, a ideologia no sentido da ética social e política — e a estética. Aqui pretendo fazer uma incursão de muitíssimo menor alcance; quase apenas rabiscar à margem uns comentários de leitura parcelar.

Uma das impressões fortes que se tem ao ler um ensaio de Sena — e ao ler-se qualquer Sena parece que só se tem impressões fortes! — é que ele não está tão preocupado em expor uma determinada posição teórica, nem sequer em explicá-la ou interpretá-la por tê-la lido algures num autor estrangeiro. Sena discorre como se sentisse a triste necessidade de explicar o óbvio, de vir lembrar o já dito aos intelectuais da praça da língua que a sorte lhe deu por berço. Sena emerge sempre com ar de quem foi importunado e se sente constrangido a ter de pregar verdades para ele banais, ainda que delas se tivesse apercebido pela primeira vez pouco tempos antes. Ele assimila-as rapidamente e elas passam a fazer parte dele próprio, de tal modo que lhe parece intolerável que os outros ainda não tenham aberto os olhos para essas realidades. Daí, em parte, o carácter não sistematizado do seu discorrer, entremeado de vergastadas contra os deuses de barro da aldeia literária portuguesa e de considerações marginais, em longuíssimos parênteses que o leitor terá de imaginar, porque ele raras vezes os assinala. Assim, não se pode nunca esperar dele uma exposição teórica organizada e devidamente arrumada. Para saber exactamente quais os postulados teóricos de Jorge de Sena, o leitor é que tem de saltar de parágrafo em parágrafo, eliminando aqui, subentendendo acolá, reconstruindo em *puzzle* as peças que estavam coerentemente articuladas antes de o vulcão rebentar, mas que se esfacelaram em bocados com a explosão. No processo, porém, essa escrita explosiva nem sempre cai com as arestas limadas. Exemplifiquemos. Sena abre o ensaio com uma vigorosa afirmação pessoal sobre estética e crítica:

Eu não sou dos que acreditam em sistemas críticos, do mesmo modo em que não é hoje aceitável «acreditar-se» em *sistemas* filosóficos. Quanto a mim, a ideia de sistema é incompatível com a ideia de *crítica*, uma vez que o sistema começa onde acaba. Claro que a maioria das pessoas que de crítica se ocupa é muito naturalmente levada a supor que uma atitude «sistemática» em relação à crítica é algo como um sistema crítico. Não é; mas, muito simplesmente, um lapso semântico e ontológico. Aquilo que se considera «sistemático» é, ou deve ser, primordialmente, *metodológico*. Isto implica, necessariamente e *ab initio*, um método determinado⁽⁶⁾.

Depois desta afirmação categórica reveladora de uma profunda consciência da subjectividade estética, Jorge de Sena surpreende-nos falando em «realidade objectiva» e afirmando que, «sem a aplicação de um método, toda a inquirição é impossível, ou, muito pior, uma falsificação subjectivista»⁽⁷⁾. Por implicação, estaria Jorge de Sena a afirmar aqui que o uso de um método permite-nos chegar à tal «realidade

objectiva» e livrar-nos assim de tal «falsificação subjectiva». É preciso esbracejarmos por umas páginas de ondas alterosas para tirarmos dúvidas. Sena volta ao tema de novo em tirada categórica e sem peias:

Assim como a verdade não existe (o que não quer dizer que todas as verdades sejam legítimas), também a beleza não existe, ou o critério dela, senão como sobrevivência espúria de sociais e morais considerações obsoletas. E é esta a razão pela qual, ao mesmo tempo, admiramos obras de arte, que obedecem a critérios de beleza incompatíveis (a Grécia Clássica, por exemplo [...] ou a arte dos Astecas e Bernini) [...] É que, por um critério de verdade da beleza, pelo qual uma obra de arte é bela se se conformar com os cânones em que o seu tempo se integra, a beleza de umas nega a beleza de outras⁽⁸⁾.

Caso surgissem dúvidas sobre a ausência de um ponto de Arquimedes em estética, desta vez é logo na página seguinte que Sena regressa ao assunto:

É óbvio que, no mundo moderno, cada vez mais multímodo, a visão dele é progressivamente mais estética: cada vez mais temos consciência de que o mundo não é um *dado*, mas algo que existe por nós, para nós, e segundo o que fazemos dele⁽⁹⁾.

Após novas divagações, que incluem vergastadas fulminantes contra a erudição e a crítica impressionista e o eclectismo fruto e sinal de superficialidade, Jorge de Sena retorna à subjectividade dos juízos estéticos apontando para a complexidade da realidade e repisando que «o conhecimento dela é convencional» e que «cada método só pode dar-nos entrada num dos planos ou dos aspectos para cuja investigação foi concebido»⁽¹⁰⁾. Sena prossegue vituperando contra os sistemas e defendendo o método, ou os métodos — «Se a fundamental atitude é metodológica e não sistemática», «o eclectismo não existe como tal»⁽¹¹⁾.

Aqui, deparamos com uma aparente contradição. Se a atitude fundamental é metodológica, então o método o que é? Não assenta num sistema? Sena parece não se aperceber de que há sistemas conscientes, que se estudam e seguem à risca, mas que há também os sistemas inconscientes — e todos temos um (nem sempre coerentes, como, aliás, acontece com todos os sistemas) — dentro dos quais nos movemos, quer queiramos quer não, e que é neles, afinal, que assentam os métodos críticos, já que o método é, uma técnica, um processo, um meio de identificar os sistemas dos outros. Esta dúvida parece legítima quando justaposta a uma afirmação anterior, uma daquelas tiradas de passagem, desferida por Sena logo no início do ensaio:

A crítica, metodologicamente considerada, nada tem que ver com *valores* — quais estes possam ser, eis o que depende estritamente da *fruição estética*⁽¹²⁾.

Que significa isto exactamente? Que método é independente e está isento de valores? Inclusivamente os valores estéticos? Mas, então, que especialíssima natureza é essa a do método que parece furtar-se às amarras dos valores, inclusive os embutidos na própria linguagem que os descreve? Não. Não deve ser essa a visão de Sena e mais uma vez a expressão veloz parece trair-lhe o sentido. Benefícios da dúvida e generosidade da minha parte. Creio que não. Sena não precisa dela. É necessário saltarmos quinze páginas nas quais Sena desanca nos abusos da filosofia, exalta o papel da imaginação em arte, advoga a «cientificação da crítica», castiga as Faculdades de Letras e insiste na necessidade de as pessoas se informarem do que sobre crítica se escreve «lá fora», com a tirada sarcástica de que esse «lá fora» não se limita à França⁽¹³⁾, para regressarmos com ele à formulação das suas concepções sobre o método e os fundamentos da crítica, reforçando de modo paradoxal a ideia com que abria o ensaio:

E isto nos coloca novamente na questão do *sistema* e do *método*, acerca da qual começamos por afirmar que, em termos de crítica, não existe, já que a crítica é método⁽¹⁴⁾.

De novo a clareza é aqui vítima da impetuosidade de Jorge de Sena. Que significa exactamente dizer-se, a propósito da questão do sistema e do método, que «em termos da crítica não existe»? E que significa igualmente a afirmação de que «crítica é método»? Se justapusermos as duas afirmações, que resulta? Pela lógica, fica-nos a afirmação sem sentido de que «a questão do sistema e do método» «é método». Mas mais ainda: Jorge de Sena cita-se mal. Com efeito, ele não iniciara esse ensaio negando a questão da existência da crítica. O que ele dissera efectivamente fora que não acreditava em sistemas críticos.

A afirmação de que a crítica é método é exageradamente metafórica e poucoíssimo rigorosa para quem, seis páginas antes, advogara «o rigor e a *exigência*»⁽¹⁵⁾, já que em parte nenhuma a crítica é método. Ela pode tê-lo ou não tê-lo. Pode ser metodológica ou não, mas não se confunde nunca com ele. Se assim fosse, também a erudição que Sena vergastou seria igualmente método e, portanto, científica (segundo a terminologia do próprio Sena). Neste mesmo ensaio, por exemplo, Sena faz, entre outras, uma afirmação poucoíssimo rigorosa: «nada mais complexo que uma obra de arte». Ora, qualquer cérebro, por exemplo (e não é preciso ser o de Jorge de Sena!), é muito mais complexo do que qualquer obra de arte. A não ser que se inclua o cérebro na lista das obras de arte, assim como tudo o mais que é mais complexo que uma obra de arte.

Mas há que passar por cima de todos estes empecilhos e procurar um pouco mais de luz que, por sinal, não tarda em chegar. Logo no parágrafo seguinte Jorge de Sena escreve:

Mas um método crítico depende, ou dependeu originariamente, de certa concepção do mundo e da linguagem. E é neste ponto que uma questão de «sistema» aparece, da qual os métodos podem depender⁽¹⁶⁾.

Pronto. Está aqui e está claro. A dúvida a propósito da linguagem usada por Sena na passagem atrás citada⁽¹⁷⁾ sobre se ele teria consciência do facto de um método assentar também num sistema (consciente ou inconsciente) desaparece porque num ensaio longo como este Sena ainda teve espaço para voltar à questão inicial e esclarecer uma dúvida fundamental. Ele torna a fazê-lo ainda mais claramente três páginas mais adiante:

por trás de cada atitude crítica ou de cada «método» há uma filosofia, ou, quando os críticos não são cientes, uma imprecisa confusão filosófica⁽¹⁸⁾.

É óbvio que Sena está ciente. As confusões são aparentes. Resultam apenas do seu estilo ensaístico e da velocidade que salta de ideia em ideia sem se preocupar com a justeza das pedras que vai calcorreando na corrida. Porque, se algumas pedras não estão no lugar certo e descambam quando Sena lhes põe o pé em cima, se alguma cai já vai longe noutra ideia, refeito do leve desequilíbrio mas prosseguindo infatigavelmente na abalada.

Sena pisa e repisa essa consciência da subjectividade em estética, lembrando que «a moderna crítica não está interessada em julgar, mas sim em compreender», e que, se a crítica se acha com «o direito de condenar», isso é só «em nome dela», «e não em nome dos critérios estéticos que não aplicou»⁽¹⁹⁾. Aqui, uma vez mais o des-cuido conceptual desfoca a ideia que Sena quer transmitir. Com efeito, se um crítico pode condenar em nome de qualquer ideologia, não se segue que ele não tenha usado critérios estéticos. Ele pode muito bem ter uma estética coerente com a sua ideologia e aplicá-la coerentemente numa crítica. Sena não poderá deixar de reconhecer-lhe o carácter de crítica estética só porque essa estética é ideológica. Sob pena de o autor do ensaio entrar em contradição com o que vem afirmando em *leitmotiv* sobre o carácter subjectivo de cada um. Muitas vezes Sena revela possuir determinados conceitos relativamente novos, mas ele, aqui e acolá, ainda se expressa num vocabulário herdado de correntes ou sistemas de pensamento que ele próprio já ultrapassou e daí surgir-nos, de quando em vez, em terminologia e expressões obsoletas que o colocam em aparente contradição com afirmações básicas por ele feitas. A título de exemplo, apenas, referirei que a afirmação de que a «finalidade da crítica é o conhecimento racional da obra literária»⁽²⁰⁾ é, quando muito, polémica. De facto é uma visão bastante limitada da crítica, a que nem sequer a prática do próprio Jorge de Sena se deixa confinar.

Quedar-me-ia, todavia, por aqui. Poderia continuar esta série de comentários à margem do texto, porque o ensaio prossegue no mesmo estilo inconfundível, incluindo desde afirmações redondamente inexactas, como essa de que «todo o conhecimento moderno é na verdade estatístico»⁽²¹⁾, a outras sem sentido — «todas as leis existem e verificam-se para determinar grandes números»⁽²²⁾ —, mas também tiradas e preciosos longos parágrafos sobre uma enorme variedade de assuntos, até terminar abruptamente, porque Sena teve de ir dormir, ou porque não tinha mais papel, mas nunca por falta de mais para dizer. Vale a pena transcrever esse parágrafo de encerramento, porque ele exemplifica muito do que ficou dito e é revelador da grandiosa atitude de espírito de Jorge de Sena sobre a crítica e o entendimento da arte.

E, com isto, encerramos este esboço de uma teoria geral da crítica moderna, acentuando que esta disciplina é feita de muitas outras que, todas elas, nos últimos tempos, progrediram muito, oferecendo à crítica um instrumental que lhe permitiu estabelecer metodologias próprias. Toda a gente é livre de opinar e julgar. Mas ninguém é livre de, humildemente, não confessar que a sua cultura e os seus conhecimentos técnicos são incompatíveis com as exigências da crítica. Escrevam do que quiserem e como quiserem, mas encabecem os artigos com o título geral de uma das obras que desencadeou o Romantismo, a de Wackenroder: *Efusões Sentimentais de Um Irmão Leigo, Amante das Artes*. Com isso, salva-se a honra do leigo, a das efusões, a do convento, a do gosto pelas artes, e, *the last but not the least*, a das artes como tal⁽²³⁾.

Veloz, torrencial, vulcânico, do computador Sena pula sempre para o ecrã, tudo em cadeia, quase corrente de consciência. O seu ensaio é uma fala escrita. Larga da pena ou da máquina como abre a boca. Deixa correr. É o cérebro que lhe move as mãos, como é também o cérebro que lhe abre a boca e faz jorrar as palavras e as ideias em catadupa, sem tempo para se alinharem, às vezes desconchavadas, aos empurrões, o que dá para perguntar se Jorge de Sena respirava e se os parágrafos aconteciam apenas quando ele acendia um cigarro ou lhe faltava papel.

Não resisto a contar uma história a propósito. Em 1977 pedi por carta a Jorge de Sena um artigo sobre a sua experiência imigrante nos Estados Unidos para a revista *Gávea-Brown*, que tencionávamos lançar na Brown. Jorge de Sena enviou-me uma dúzia de páginas compactas com texto exactamente do género do que aqui falei — «Ser-se Imigrante e Como»⁽²⁴⁾. Ao passá-lo ao computador, a nossa secretária queixou-se de que estava a ter problemas. O computador rejeitava o texto. Tentativa após tentativa, sempre sem efeito. Vem finalmente um técnico. Analisa o caso e encontra a explicação: o disco do computador só memorizava um determinado número de palavras. Quando chegava perto do fim, ao encontrar um parágrafo, encerrava e passava para outro. Neste caso porém o pobre do computador não encontrava no texto de Jorge de Sena um parágrafo onde parar e respirar. A memória do disco era mais curta que o fôlego de Jorge de Sena⁽²⁵⁾.

Se Sena tivesse como interlocutores falantes de outra língua onde o discurso teórico é de nível mais elevado do que o português, não há dúvida de que a inteligência e a sua monstruosa capacidade intelectual tê-lo-iam feito contribuir não apenas para a introdução de um estilo crítico em Portugal, ainda que pessoalissimamente, mas para o desenvolvimento dessas mesmas concepções teóricas na vanguarda das fronteiras em que elas acontecem. Jorge de Sena era leão com crina farta e basta isso para ir à liça.

Mas, afinal, que direito tenho eu, acerca de um homem que ninguém — excepto Mécia de Sena, talvez — saberá como conseguiu produzir tanta poesia e prosa literária, de vir aqui dar nicadas num género onde só por imposição e esporadicamente se intrometeu: o ensaio teórico? Para mais, só para sugerir que esses ensaios necessitavam de um *editor* (no sentido inglês) que lhe trabalhasse a forma do texto, o formato até, remetendo para notas, ou para outros textos, parágrafos inteiros que desviavam a atenção do leitor das ideias centrais que Sena quer transmitir em cada ensaio.

A resposta é muito simples. Não estar presente nesta homenagem a Sena seria uma omissão grave da minha parte. Eu que, para além do escritor, sempre admirei nele o intelectual que pensou por si e que nunca procurou, como tantos na república das letras, esconder a sua ignorância acobertando-se por detrás de palavreado rebuscado ou opaco; o desencadeador de vendavais saudáveis que derrubaram árvores frágeis e arrancaram outras raízes fundas; a metralhadora imparável de ideias; o vulcão a eclodir pontos de vista e perspectivas na praça intelectual portuguesa. Sempre estimulante, sempre refrescante, sempre provocador, ainda que nem sempre correcto e exacto, foi na pequena demonstração desse «nem sempre» que encontrei um pequeno espaço para poder vir aqui homenageá-lo e testemunhar que o leio como ele queria e fez aos outros. Ele que escreveu algures ser às vezes o mero louvor a pior maneira de prestar homenagem a alguém.

NOTAS

(¹) Vergílio Ferreira, *Conta-Corrente*, vol. IV (Lisboa, Bertrand, 1986), p. 154. Uma vez Sena escreveu sobre filosofia portuguesa, mas esse texto é apenas uma crónica satírica sobre o movimento: «Fragmento de Uma Crónica Referente às «Origens da Filosofia Portuguesa», in *Reino da Estupidez-I*, 2.^a ed. aumentada (Lisboa, Moraes Editores, 1979), pp. 29-35.

(²) Eugénio Lisboa, *Estudos sobre Jorge de Sena* (Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984).

(³) Harvey Sharrer e Frederick G. Williams, editores, *Studies on Jorge de Sena* (Santa Barbara, Jorge de Sena Center for Portuguese Studies, University of California, Santa Barbara, and Bandanna Books 1981), pp. 228-235.

(⁴) (Lisboa, Edições 70, 1977), pp. 109-167.

(⁵) (Providence, R.I., Gávea-Brown, 1988), pp. 1-36.

(⁶) *Dialécticas Teóricas da Literatura*, p. 109.

(⁷) *Ibid.*, pp. 109-110.

(⁸) *Ibid.*, pp. 114.

(⁹) *Ibid.*, p. 115.

(¹⁰) *Ibid.*, p. 119.

(¹¹) *Ibid.*, p. 119. Sena é bem explícito quanto ao pluralismo metodológico: «Parece ser eclectismo o que é a única atitude científica possível: os métodos, se o forem, todos nos são úteis e fecundos, e todos não são de mais para esgotarmos os múltiplos aspectos de uma realidade que é um objecto complexo» (p. 119.) Fosse isso escrito em inglês, dir-se-ia que anos depois, na Califórnia, Sena teria sido lido já por Paul Feyerabend, o filósofo que de Berkeley apregooou o «anything goes» ou o «anarquismo» na metodologia científica: qualquer método serve desde que resulte. Veja-se Paul Feyerabend, *Against Method: Outline of an Anarchist Theory of Knowledge* (Londres: New Left Books, 1975). Mas Sena e, naturalmente, Feyerabend conheciam T. S. Eliot.

(¹²) *Ibid.*, p. 111;

(13) O que atrás foi dito sobre a ausência em Sena dessa atitude de vir ensinar aos críticos da praça o que aprendeu com os livros «lá fora» — hábito tão lusitano e que tem proporcionado a alguns o poleiro de Intelectual Encartado de Importador do Pensamento do Exterior — está bem patente no modo como Sena castiga aqui o passo retardado dos nossos críticos em relação ao exterior: «Por certo que muita gente, em Portugal, tem conhecimento de que houve e há críticos como [...]» e cita vários nomes para a seguir afirmar: «Mas muito poucos serão os que efectivamente aprenderam com eles e com outros alguma coisa, e que usem efectivamente o que aprenderam. O cómico da situação é que temos de defender hoje o uso de muitos métodos críticos 'modernos', quando internacionalmente se desenvolve já contra eles, ou contra o exclusivismo de alguns deles, uma reacção crítica.» (p. 123.)

(14) *Ibid.*, p. 134.

(15) *Ibid.*, p. 129.

(16) *Ibid.*, p. 134. Onze páginas antes, Sena fizera uma afirmação igualmente clara sobre a subjectividade estética: «nenhuma crítica pode imaginar-se funcionando num absoluto de estruturas e de correlações, *em si*. Não há, na arte como na vida, *em si*, a não ser como 'hipótese de trabalho', e é este o erro principal de muita crítica que se imagina 'ontológica' ou 'fenomenológica'» (p. 123). O uso da expressão «hipóteses de trabalho» é muito estranho. Sena não quer dizer isso e adoptou mal um termo que nessa altura se tornara corrente. As hipóteses de trabalho podem usar-se em arte, mas não se poderá reduzir os tais *em si* da arte a «hipóteses de trabalho». Eles são muitas vezes postulados estéticos legítimos e que há que aceitar desde que coerentemente articulados.

(17) *Ibid.*, p. 119.

(18) *Ibid.*, p. 137.

(19) *Ibid.*, p. 142.

(20) *Ibid.*, p. 149.

(21) *Ibid.*, p. 143.

(22) *Ibid.*, p. 143.

(23) *Ibid.*, p. 167.

(24) Publicado na *Gávea-Brown*, vol. I, n.º 1 (1980), pp. 7-17.

(25) Sobre os períodos complexos de Sena, Nelly Novaes Coelho escreveu com muito acerto: «índice expressivo da complexidade inerente ao seu pensamento é a natureza da sua estrutura linguística: períodos complexos, sempre longos; oração principal constantemente cortada ou entremeada ou ampliada por inúmeras subordinadas circunstanciais ou explicativas; uso abundante de parênteses e notas de rodapé. Assim é que uma leitura não pode ser feita correntemente ou de um só fôlego; antes exige paradas contínuas e retornos de releituras, para que se possa aprender, pela lógica, a multiplicidade de sentidos e questionamentos que ali se imbricam.» Nelly Novaes Coelho, «O Ensaísmo Crítico de Jorge de Sena», in *Studies on Jorge de Sena*, p. 234. Os exemplos de parágrafos excessivamente longos são muitos. Veja-se, por exemplo, um de oito páginas em *Estudos de Literatura Portuguesa II* (Lisboa, Edições 70, 1988), pp. 72-80. (Curiosamente, reparo agora que eu próprio acabei por inconscientemente iniciar este ensaio com um parágrafo à Jorge de Sena.)

XV

PROSÓDIA, PARÓDIA, PROSA: O PREFÁCIO DE JORGE SENA A AS QUIBÍRICAS, DE FREI IOANNES GARABATUS

Frederick G. Williams
Universidade da Califórnia, Santa Barbara

Em 1972, como parte das comemorações do 4.º Centenário da publicação de *Os Lusíadas* de Luís Vaz de Camões, apareceu em Lourenço Marques, Moçambique, um trabalho intitulado *As Quibíricas*, cujo frontispício continha a informação adicional que se segue:

poema épico em oitavas / que corre como sendo de Luís Vaz de Camões / em
suspeitíssima atribuição de Frei João Grabato / Impressas em Moçambique, com
real privilégio de Jorge de Sena: em casa de Tempo Impressor / 1972⁽¹⁾.

O volume continha um longo poema épico introduzido por um prefácio escrito por Jorge de Sena datado de Santa Barbara «(aposentado da Corte Celeste)», 1 de Outubro de 1972, intitulado «Um Imenso Inédito semi-Camoneano, e o menos Que adiante Se Verá».

Antes de prosseguir com a nossa análise, devemos lembrar-nos de que o golpe revolucionário de 1974, vulgo «25 de Abril», estava ainda a dois anos de distância e que Camões e os estudos camonianos eram ainda, em certa medida, propriedade de um governo fascista e dos estudiosos «oficiais» das universidades, que assiduamente se protegiam dos que, vindos de fora e sem autorização, se quisessem intrometer na sua área de estudos⁽²⁾.

Mas Sena tinha combatido e prevalecido contra o sistema tanto em Portugal como no Brasil⁽³⁾, e era, agora, universalmente reconhecido como o mais importante estudioso de Camões. Evidencia sua estatura o ter sido ele convidado a escrever o estudo introdutório à monumental republicação comemorativa, patrocinada pelo governo, tanto de *Os Lusíadas* como das *Rimas*, originalmente comentadas por Faria e Sousa há mais de três séculos. Foi um bem merecido reconhecimento dos estudos sobre Camões que durante a vida inteira Sena levou a efeito.

Entretanto, Sena estava pronto para provocar a instituição camoniana. Surgiu-lhe a perfeita oportunidade quando o poeta satírico João Grabato Dias o convidou a escrever um prefácio para o seu longo poema épico no estilo camoniano, *As Quibíricas*, sua saudação a Camões («cada um faz a homenagem que pode»)(4).

No que diz respeito ao autor de *As Quibíricas* e ao seu pedido de um prefácio para o seu trabalho, Sena, como sempre, deixou tudo muito claro. Em *O Reino da Estupidez II* (1978) faz na dedicatória uma primeira menção de Grabato Dias, uma das três pessoas a quem dedica o volume:

Este 2º volume é dedicado [...] também ao agora moçambicano João Grabato Dias — António Quadros, que me encomendou a mais acabada ironia de que eu possa honrar-me, para glória e ilustração da estupidez sempre reinante, a cuja masoquista curiosidade este livro se dirige.

[página não numerada.]

Sena explica num *post-scriptum* ao seu prefácio a *O Reino da Estupidez II*, que o prefácio camoniano a *As Quibíricas* é pura invenção:

PS DE AVISO AOS INCAUTOS, PASSADOS, PRESENTES E FUTUROS:
De entre o que se fala ou menciona neste livro *nada* é inventado pelo autor, excepto o ter entrevistado ele Camões, como será óbvio, e ter *inventado tudo* no prefácio «camoneano» ao belo poema de António Quadros ou João Grabato Dias.

[p. 115.]

Ele torna claro, mais adiante, que o objectivo do prefácio era fazer uma pasquinada monumental contra a instituição camoniana.

O poeta Grabato Dias [...] pediu-me um prefácio para o seu imenso poema épico-satírico-a-sério, *Quybyrycas*. E decidiu-se entre nós que esse prefácio seria, se possível, uma troça nonumental a tudo o que era erudição, doutorice, pedantaria das últimas modas, mais uns quantos figurões mais ou menos respeitáveis (da conta dos quais eu próprio me não excluí, para que vissem da minha imparcialidade).

[p. 58-59.]

Sena censura aqueles que, não reconhecendo o seu estilo, pudessem ter pensado se não teria sido ele o autor do poema também, além do, prefácio:

Houve quem ficasse desconfiado, por ignorar de Grabatos e Quadros, de que eu era o autor também do poema, sendo que deveria ser evidente que o meu estilo e o daquele poeta se parecem como um ovo e um espeto.

[p. 59.]

Mais adiante explica que lamenta que o prefácio tenha feito sobra ao poema:

Ainda hoje me arrependo de que um prefácio que tanto me divertiu escrever, e que Quadros tanto saboreou de antepor ao seu poema de 1180 oitavas, tenha obscurecido este aos olhos da crítica e de poetas leitores [...]

[p. 59.]

Além das explicações acima citadas, Sena enviou a Grabato Dias uma epístola de 84 linhas em verso branco (daí a inclusão de prosódia no meu título), que sucintamente tornava a narrar os acontecimentos que tinham levado à escrita do prefácio e o seu propósito expresso. Cito abaixo os versos que se referem à sua pequena vingança (o prefácio) dirigida em parte contra os que pensavam «comprá-lo» ao pedir-lhe que prefaciasse as edições de Camões comentadas por Faria e Sousa:

No centenário da epopeia que
cavalos da instrução pensam ter sido
feita a «Bem da Nação» como de officio
a prosa de Excelências se termina,
igual paixão usei nesse delírio
de pura fantasia vingadora,
qual a que punha no prefácio sábio
para a edição dos comentários que,
tão louco como nós, Faria e Sousa,
há trezentos e trinta e três anos,
publicou ao poema dos «lusíadas».
Pensava a gente oficial comprar-me
como ser fingidamente proclamado
crítico-mor do nosso amigo Luís?(⁵)

O PREFÁCIO

Como está implícito no poema acima citado, Sena pôs quase tanto cuidado e paixão no seu prefácio «trapaceiro» como no autêntico, e sem dúvida obteve grande prazer de ambos. De certo modo um é o complemento do outro, porque Sena, em *As Quibíricas*, troçava da mediocridade, afectação e simples tolice que tinha encontrado ao estudar Camões, características às quais o poeta e a sua obra tinham estado sujeitos por largo tempo.

O prefácio de Sena é uma paródia apresentada em forma de falsa-seriedade, com a força e o estilo de um estudo académico introdutório, apropriado para anunciar a descoberta e publicação de um manuscrito perdido havia muito tempo e que continha

um poema épico da autoria de nem mais nem menos que o próprio príncipe dos poetas, Camões.

Como o manuscrito fora encontrado, a sua longa e fascinante história passando de geração em geração, assim como um estudo em profundidade «provando», para além de qualquer dúvida, que o autor era na verdade Camões, e não, como alguns tinham suposto, Fr. João Grabato, tudo isto, e mais, é cuidadosamente considerado ao longo da narrativa, e deliciosamente documentado nas notas de rodapé. Para dar uma amostra do humor e perspicácia de Sena, vou resumir o prefácio nas suas linhas gerais e dar exemplos representativos do seu tom satírico e irónico.

Sena segue um plano cuidadosamente delineado para o seu estudo, que consiste em primeiro lugar de uma introdução, em que se detém sobre o título e a sua etimologia, seguida de debates sobre o género, a autoria do manuscrito, a sua proveniência e, finalmente, as suas possíveis variantes. Na publicação original de *As Quibíricas* não há paginação de qualquer tipo, mas o prefácio estende-se por vinte páginas e está dividido em quinze parágrafos, acompanhados de quarenta e quatro notas de rodapé. O largo uso de notas pode ser mais bem avaliado se considerarmos que há notas de rodapé em todas as páginas menos numa e que, em dez das vinte páginas, as notas ocupam mais de meia página. Observa-se de facto um uso crescente de notas, que culmina nas páginas catorze e quinze, onde há somente duas e três linhas de texto, respectivamente, sendo todo o resto das páginas ocupado por notas. Para facilidade de referência numerei os parágrafos.

A. Introdução (parágrafo primeiro)

A essência da introdução pode ser resumida do seguinte modo: «a publicação, em 1972, de *As Quibíricas* é uma coincidência que vem muito a propósito, aparecendo como aparece no ano em que, partindo de diferentes sectores, terão sido realizadas pelo mundo fora comemorações do 4.º Centenário da Publicação de *Os Lusíadas*». O primeiro parágrafo consiste de uma única e longa frase. Além disso, a frase acaba com um ponto de interrogação, colocando toda a introdução numa aura de suspeita. Somente mais adiante ficamos a saber que, quando o manuscrito foi encontrado, lhe faltava a página do título, não havendo assim qualquer indicação do seu título ou do seu autor.

B. Considerações sobre o título e o género (parágrafo segundo)

O segundo parágrafo serve para estabelecer as credenciais do autor e dá uma ideia da abordagem crítica que ele provavelmente adoptará. São citados os nomes mais respeitados no que concerne a estudos camonianos, inclusive Faria e Sousa e, indirectamente, Carolina Michaelis de Vasconcelos. Também é citada teoria literária francesa moderna mostrando que o escritor não só está familiarizado com a bibliografia tradicional, mas está também a par das tendências mais recentes de crítica literária, uma referência óbvia ao estruturalismo, à semiótica, etc.⁽⁶⁾.

O parágrafo começa com considerações etimológicas e filológicas sobre o título. São citadas nas notas de rodapé uma obra de Aristóteles e obras de dois académicos muito respeitados, todos fictícios, mas que dão legitimidade ao prefácio e servem para

mostrar ao leitor que o escritor se preparou convenientemente, ao passo que, muitas vezes, essas mesmas técnicas são usadas apenas para disfarçar a falta de substância dos trabalhos, que é precisamente o que se passa neste caso.

Quibíricas é, assim em modernizada grafia, e como se vê imediatamente exercitando as faculdades do olho filológico ⁽¹⁾, um vocábulo derivado de Quibir, ou Kibir, ou Kebir, ou ainda Kbr, conforme o grau de arabismo originário que imprimirmos à transcrição do nome de um lugar tão famoso nos fastos sebastianistas ⁽²⁾ da ínclita grei.

[p. 1.]

Citarei aqui, por inteiro, as duas notas de rodapé. A primeira aparece depois da palavra «filológico»:

⁽¹⁾ Cf. Aristóteles, *DeOculis*, e também Carolina Michaelis da Silva, *Bases para o Estudo Oftalmológico da Filologia*, Coimbra, 1917. Esta autora não deve ser confundida com a sua quási homónima, filóloga também.

A segunda nota de rodapé aparece depois da palavra «sebastianistas» e diz:

⁽²⁾ Vide o ms. inédito do sábio Leite de Vasconcelos, precioso tesouro oculto da biblioteca, ao que consta da Faculdade de Letras de Lisboa, intitulado singelamente *Palavras Obscenas da Língua Portuguesa, sua etimologia e persistência*.

Na segunda metade do segundo parágrafo continua-se a discussão sobre o género épico:

E é de notar, antes de mais, que este poema, o qual devemos classificar, quanto ao género ⁽³⁾, em *epopeia* (ou, se quisermos, para melhor nos afinarmos pela mais actualizada terminologia da crítica contemporânea, *anti-epopeia*) ⁽⁴⁾, é em onze cantos.

[p. 1-2.]

Com as referências bibliográficas obrigatórias citadas e as suas credenciais como académico firmemente estabelecidas — o que foi conseguido nos seus preliminares acerca de título e de género —, o escritor está pronto para lidar com o mais intrincado dos problemas que enfrenta: estabelecer a autoria de *As Quibíricas*. Isto ocupará a sua atenção pelos seis parágrafos seguintes.

C. Autoria (parágrafo três a dez e parte do parágrafo onze)

Considerando que o nosso escritor acredita terem *As Quibíricas* sido escritas por Camões, temos de convir que ele se estende em demonstrar aquilo que crê. Entre os seus argumentos, o principal é a sua defesa de que *Os Lusíadas*, com toda a sua

grandeza, estão incompletos, e só podem ser entendidos como um prólogo, se considerarmos o quanto mais existe na História de Portugal desde o século XVI. E, uma vez que nem é preciso dizer que Camões é o único poeta com talento suficiente para escrever sobre o glorioso passado português e considerando, ainda, que ele prometeu a D. Sebastião continuar o seu poema, é claro que *As Quibíricas* são a continuação e Camões o autor.

Decidido a continuar com a paródia, Sena enumera as glórias de Portugal desde a era dos Descobrimentos, entre eles: a derrota de Alcácer Quibir, o Rei-Cardinal D. Henrique, «(essa tão incompreendida e trágica figura simbólica das hesitações do patriotismo dos governantes mais responsáveis)»; a união com a Espanha, «(cativeiro de Babilónia, segundo as analogias bíblicas, mas, como elas, não aludindo às tendas de secos e molhados adentro do império espanhol, rendosamente explorados pela aristocracia patriótica)»; o terramoto de Lisboa de 1755, «(essa glória que ninguém pode disputar em magnitude a Portugal)»; a invasão napoleónica; a ocupação inglesa; a guerra civil; a queda da Monarquia; a instauração da República «tem-te-não-caias» e o meio século que se lhe seguiu, o qual colocou Portugal na vanguarda das nações, tendo alcançado sucessos tão notáveis como a imóvel estabilidade em que «movimento se identifica com inércia» e vida pública e privada adquirem «a rigidez perene da morte» (pp. 3-4).

Outro método seguro de provar que o poema é de Camões é o de fazer cálculos numéricos baseados numa comparação com *Os Lusíadas*. Claro que aqui se trata de Sena a parodiar Sena (?). Vejamos o mestre a dar esta explicação engenhosa:

Aos 10 cantos de *Os Lusíadas*, com a suas 1102 estâncias, aparecem agora, de continuação, os 11 cantos das *Quibíricas*, com as suas 1180 estâncias. Observe-se a correlação:

10	1102
11	1180

que dá ao segundo poema não só um canto a mais, mas mais 78 estâncias. Transcendental cálculo: porque 78 era o ano (no século de 1500, em que *Os Lusíadas* e a especial batalha se distanciam, note-se, de seis anos) — de quê? Quem ignora que de Alcácer Kibir, ou Quibir? Onze cantos como um Undécimo Canto, mais setenta e oito estâncias para símbolo daquela data crucial em que se centra o segundo poema. Mas que é 78 dividido por aquela diferença de seis, senão o terrível 13? E há mais: 11×10 é 110, que, enquadrado a 10, é 1100, ou sejam menos 2 estâncias que as de *Os Lusíadas* — mas menos 2 que, somadas àqueles seis anos de diferença entre as duas datas, são o valor 8, número que faz parte de 78 (a batalha) e de 80 (a morte de Camões e a perda da independência).

[p. 4-5.]

A nota de rodapé 12 parodia não apenas as controvérsias em torno da data da morte de Camões, mas também os estudos feitos para estabelecer a data do seu nascimento⁽⁸⁾. Segue-se o elemento que coroa a numerologia de Sena:

Mas que não nos escape maior transcendência ainda: qual a razão de 1180 estâncias, além das já expostas e aritmosoficamente justificadas? Nem mais nem menos do que ser 1180 o ano de 1580 subtraído dos 400 anos que nos separam da 1.^a edição de *Os Lusíadas*! 400 era para Camões um valor altamente significativo: um dia, este quarto centenário seria celebrado em circunstâncias precípua de grandeza nacional[...]

[p. 5.]

Não cabe, aqui, mencionar todos os rodeios do hilariante relato de Sena (cuidadosamente documentado com genealogias, crônicas pouco conhecidas, cancioneiros e outras fontes) de como o nome Fr. João Grabatos veio a ser associado ao poema épico. Explorei apenas o último passo: já para o final da sua vida, Camões andou com más companhias, sendo uma delas Frei Grabato, que tinha um filho ilegítimo que deu a Camões em troca do seu poema: «ó suprema ironia — pode ser que [...] Camões haja dado um poema em troca de um filho» (p. 13). Mas claro que a posteridade não sabe nada deste filho, porque os grandes poetas não deveriam ter filhos, ou mesmo ser casados, «[...] é sabido ser esta uma condição *sine qua non* para aspirar-se à mais alta categoria poética na literatura portuguesa, igualmente válida, de resto para machos e fêmeas» (p. 13, nota 30). (Sena e a sua esposa Mécia entretanto tiveram nove filhos.) Todos os documentos citados por Sena estão fora do alcance dos estudiosos, todos cuidadosamente trancados nas melhores bibliotecas. E assim é que deve ser, explica ele, porque alguns indesejáveis podiam querer vir a publicá-los, e assim deitar por terra a história oficial e o *status quo*:

É esta uma sã política. O bom nome da cultura pátria e dos grandes que a fizeram ou impediram, não pode ficar publicamente à mercê do que acaso se tenham lembrado de escrever contemporâneos menos discretos do que lhes cumpria ser.

[p. 8; nota 20.]

Durante a sua apresentação, Sena faz várias referências a práticas «aceitas» pelos círculos académicos portugueses. Uma destas é que não há necessidade de estudar, ou sequer ler, a obra sobre a qual o crítico escolheu escrever. Sena-prefaciador admite que não leu *As Quibíricas*, mas, pergunta, desde quando o escritor de um prefácio teve de ler a obra que prefacia? (p. 19). Noutro ponto, Sena dá a entender que um crítico, pelo menos um crítico impressionista, quase pode dizer, só pelo cheiro, se uma obra «vale» alguma coisa ou não (p. 11, nota 22). Também se refere à tradição «circular» entre estudiosos de Camões que se estabelece quando uns autores repetem o que os outros disseram sem se darem ao trabalho de verificarem a exactidão das palavras dos primeiros (p. 11, nota 23).

D. Proveniência (parágrafo onze)

Uma vez que a identidade do autor de *As Quibricas* foi estabelecida, o que resta é responder à questão: como é que tal obra veio a lume em Moçambique? A resposta tem ligação com a secção anterior — a determinação da autoria — e é do mesmo modo embrulhada e cheia de circunvoluções. Dá a Sena a oportunidade de citar muitos mais textos obscuros (há mais notas de rodapé referentes ao parágrafo 11 do que a qualquer outro parágrafo, 16 ao todo), um dos quais está tão deteriorado que é quase ilegível. Porém, isso não impede de extrapolar e anunciar o que o parágrafo contém, comportamento este perfeitamente de acordo com a legítima e «aceita» erudição camoniana:

No manuscrito de Diogo do Couto, largamente referido pelos camonistas e cuja autenticidade cômica é por alguns coutólogos posta em dúvida, existe uma nota no verso de pp. 148, na qual se declara constar que D. Sherazada — cujo nome esta nota refere — partilhava os seus favores com os amigos do seu companheiro, entre eles o próprio Camões! Isto é, convenhamos, de certo modo, extrapolar de uma nota brevíssima e quase ilegível, mas extrapolação sumamente legítima em Camonologia e garantida pelas mais pertinazes tradições dela [...]

[p. 12-13.]

Os antepassados de Frei Grabato provaram ter sido um bando de gente forte, promíscua e empreendedora, de acordo com os documentos existentes (de uma das suas avós, uma D. Mécia López, dizia-se ter sido amante do Rei D. Sancho II de Portugal), de modo que o apetite sensual foi uma coisa que ele adquiriu naturalmente. A sua mulher, D. Sherazada da Cunha Dias (a mãe do filho adoptivo de Camões), tinha sido uma esposa do rei de Melinde Abd-el-Karim-el-Jamir antes de João a raptar. Dizia-se que daí em diante ela tinha dirigido um «harém» muito respeitável para as autoridades civis, militares e eclesiásticas na ilha de Moçambique:

Ao que é de crer, dirigia ela, com superior proficiência e recatada dignidade, a contento absoluto das mais altas autoridades civis, militares e eclesiásticas, uma espécie de *harém* — seria impróprio dizer «bordel» — mantido por várias daquelas entidades em convénio colectivo segundo as tradições do Oriente [...]

[p. 13, nota 32.]

O manuscrito passou de geração a geração de Grabatos, tendo algumas vezes sido mencionado em testamentos ou em cartas, mas a maior parte das vezes não; a última menção dele antes da presente impressão ocorreu numa carta datada de 17 de Abril de 1893, de Mouzinho de Albuquerque, que se lembra de o ter visto numa mesquita em Cabeceira Pequena, perto da ilha de Moçambique, mas que não se deu conta do seu

valor (p. 16). Apareceu recente e misteriosamente em Lourenço Marques, «por certo recolhido e assim salvo para a posteridade por algum eventual habitante daquelas paragens, que suspeitou nele valor superior ao do simples papel velho [...]» (p. 17). Mas não trazia qualquer identificação: «(sem rosto, frontispício ou outras páginas identificatórias)» (p. 17).

E. *Variantes* (parágrafos doze, treze)

Sena explica que não é verdade que exista outro manuscrito de *As Quibíricas*, embora admita que disso tenha havido insinuação. O que realmente existe são alguns romances de cavalaria, cheios de erotismo, compostos por uma abadessa do século XVII que veio posteriormente a ser despedida pela Inquisição e entregue à família, tendo sido acusada de dirigir o convento como um bordel. Casou mais tarde com um indivíduo chamado Grabato e tiveram um filho chamado João, cujo nome também aparece nas baladas de sua mãe. Esse João Grabato foi também compositor de versos, mas foi para o Brasil como secretário do governador Furtado de Mendonça, vindo finalmente a ser devorado pelos índios Aimorés (pp. 17-19). Sena admite que a história não tem nada a ver com o seu João Grabato, ou *As Quibíricas*, mas incluiu-a como parte do seu aparato crítico para assegurar que nenhuma informação errónea sobre variantes viesse a fazer parte do registo oficial (p. 19).

F. *Conclusão* (parágrafos catorze, quinze)

É tempo de concluir as suas observações, declara Sena, que são infelizmente modestas, e não como ele queria que fossem, mas falta-lhe tanto o tempo, pressionado por suas obrigações como estudioso não oficial de Camões, que não é possível fazer mais. Além disso, como já observámos, é limitado o que se pode fazer sem realmente ler o poema, o que tenciona fazer «na primeira oportunidade. Mas desde quando é tradição em Portugal, ou em Portugal se exige que um prefaciador tenha lido a obra que prefacia?» (p. 19). Termina enviando *As Quibíricas* para o mundo com a sua bênção e espero que elas tenham boa sorte, e dêem boa sorte ao seu autor, «nesta era de pílulas e poesia». A última nota de rodapé, 44, remete o leitor para o que o Papa disse sobre a pílula nas suas encíclicas, e o que os poetas concretos disseram sobre poesia nos seus manifestos (p. 20).

Sumário

Não é possível fazer justiça a todas as *nuances*, afirmações enérgicas, observações humorísticas, estocadas satíricas, piadas argutas e características similares que se podem encontrar em «Um Imenso Inédito Semi-Camoneano, e o menos Que adiante

Se Verá», de Jorge de Sena. É preciso lê-lo, saboreá-lo, estudá-lo. As notas de rodapé, só por si, são uma anedota. Uma das minhas favoritas aparece depois da palavra «inefável», nota 14:

Cf. James Parrot, *What cannot be said is really Pornography?*
University of South Pennsylvania, Alamo Gordo, Publications for the Advancement of Interdisciplinary Matters, n.º 31.

Dada a sua imensa cultura, Jorge de Sena foi capaz de disfarçar a ironia muito subtilmente, mudando alguns nomes, palavras, datas, lugares ou mesmo letras, e fazer que tudo parecesse genuíno. Num tempo em que a censura do governo ainda estava largamente em vigor, é espantoso que Sena tivesse conseguido ir tão longe. Ataca e satiriza o governo, a nação, as figuras do mundo literário, a erudição camoniana (especialmente os estudos do oculto, biografia, numerologia, etc.); troça da crítica literária contemporânea, da poesia, da religião, do puritanismo sexual, da censura; repreende os bibliotecários que se vêem a si mesmos como guardiães de tesouros que mais ninguém pode ver, e também repreende funcionários públicos incompetentes, escritores medíocres, eruditos autoritários e pomposos, e uma hoste de outros representantes humanos insensíveis, mesquinhos, superficiais, negligentes, com quem ele, para pouca sorte, se cruzou. Mas Sena não é de modo algum um homem amargo, e consegue ver o lado humorístico das coisas, mesmo quando se volta contra ele mesmo, como frequentemente acontece nesta paródia, em que continuamente se refere a acontecimentos, pessoas, ideias e obras usando as suas expressões, as suas metodologias, as suas idiossincrasias. Uma vez expressei num poema que era difícil encontrar alguma coisa para dizer sobre Jorge de Sena que ele próprio não tivesse dito antes, e muito melhor... E «até a melhor paródia de Sena foi feita por Sena»⁽⁹⁾.

Para concluir, Jorge de Sena presenteou-nos com uma preciosidade literária, uma obra-prima da paródia. Desenvolvendo uma frase que uma vez ouvi do meu colega Carroll B. Johnson, da UCLA, o prefácio de Sena é um modelo de clareza que demonstra um embaraço de erudição, desatino e perspicácia, cuja linguagem coerciva se desenrola logicamente com sequência e humor e cujo conteúdo é puro e inadulterado disparate — e verdadeiro até à última palavra.

Tradução do inglês de
MARIA FILIPA PALMA DOS REIS
revista por
FREDERICK G. WILLIAMS

NOTAS

(1) Tanto o título como a informação adicional no frontispício aparecem com a ortografia do século xvi, que eu modernizei para tornar mais fácil a leitura.

(²) Jorge de Sena refere-se a esta situação denominando-a uma «máfia» e um «monopólio» nas mãos de uns poucos:

[...] para esclarecimento e ilustração dos numerosíssimos camonistas a multiplicar-se como ratos em ambas as margens do Atlântico e outras partes de reconhecida lusofilia, desde que, por ocasião do centenário de 1972, descobriram que pode ser indústria rendosa, uma vez passado o monopólio concentrado nas mãos de uns raros catedráticos de lusitana garantia de autenticidade, e desde que se pertença à máfia universitária de Portugal e Brasil e mais lusofilias anexas, ou se goze da protecção e simpatia dos poderes mais ou menos públicos [...]

Título introdutório à parte II de *O Reino da Estupidez-II* (Lisboa, Moraes Editores, 1978), não numerado mas correspondendo à p. 49.

(³) A experiência longa e torturante é contada por Sena em «Nota Prévia», pp. 51-60, que serve de introdução à parte II de *O Reino da Estupidez-II* (Lisboa, Moraes Editores, 1978).

(⁴) Impresso nas badanas de *As Quibricas*. Grabato Dias é pseudónimo de António Quadros — membro de um muito activo e talentoso grupo de escritores que viviam em Moçambique, a quem Sena visitou em 1972.

(⁵) «Epístola a Grabato e Quadros», in *O Reino da Estupidez - II*, p. 98.

(⁶) A nota de rodapé 4 do texto cita o seguinte: «Ver o prestimoso ensaio de Jean Carriel des Oursins, *L'Anti-Tout comme clé des structures modernes*, Paris, 1972, que insere a decisiva questão do anti-herói, como anti-romance, antiteatro, etc., no mais amplo e fundamental contexto da ideação abstracta das estruturas insignificantes.»

(⁷) Veja, por exemplo, a sua *Uma Canção de Camões*, (Lisboa, Portugalíia Editora, 1966).

(⁸) Veja, por exemplo, *As Memórias Astrológicas de Camões e Nascimento do Poeta em 23 de Janeiro de 1524*, de Mário Saa (Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1941).

(⁹) Encontra-se o poema como dedicatória no início de *The Poetry of Jorge de Sena* (Santa Barbara, Mudborn Press, 1980), p. 33.

XVI

TRADUZINDO JORGE DE SENA

Daphne Patai
Universidade de Massachusetts, Amherst

Toda a leitura envolve um acto de tradução. Passar um trabalho escrito para outra língua é, portanto, duplamente uma tradução, com muitas possibilidades de provocar insatisfações em torno de si — tanto porque a leitura inicial do tradutor é pessoal, mesmo idiossincrática, como porque a afronta de substituir a língua original pela língua do tradutor raramente agradará àqueles que conhecem bem as duas línguas.

No último ano de vida de Jorge de Sena interessou-me a tradução de alguns dos seus contos. Originalmente foi «Defesa e Justificação de Um Ex-Criminoso de Guerra» que me atraiu. Como judia nascida na Palestina durante a Segunda Guerra Mundial, tinha interesse pessoal na história nazi, de que tinha lido uma parte considerável. A sátira de Sena encantou-me, com a sua evocação consumada da pesada retórica nazi, que a todo o passo revelava a qualidade obscurantista e lunática daquela ideologia. O tom do conto era-me familiar, uma imitação quase perfeita dos desvarios nazis que a imaginação acerba de Sena tinha desnudado nesta narrativa de memórias. Deste princípio simples tomou forma em mim a ideia de organizar um volume de contos de Jorge de Sena seleccionados a partir de *Antigas e Novas Andanças do Demónio*. O resultado, bastantes anos mais tarde, foi o volume *By the Rivers of Babylon and Other Stories*, de Jorge de Sena, tendo contribuído com traduções também Christopher C. Lund, Edward V. Coughlin, K. David Jackson, Frederick G. Williams e Carolyn Richmond⁽¹⁾.

A minha própria experiência de traduzir Jorge de Sena fez-me tomar consciência da importância de três termos, termos que descrevem atitudes que, segundo creio, proporcionam um mínimo de directrizes indispensáveis aos tradutores. Estes termos são: respeito, fidelidade e modéstia. Dou a prioridade ao respeito, porque, onde quer que esteja presente, é provável que os outros dois elementos o sigam naturalmente. Permitam-me que seja explícita relativamente ao que isto significa no caso de Jorge de Sena.

O único grande problema ao traduzir os contos de Jorge de Sena não é a riqueza do seu vocabulário, não é a vastidão dos seus conhecimentos, que o tradutor dificilmente poderia partilhar, não é sequer o lirismo por vezes exótico da sua prosa. É, acima de tudo, a sua sintaxe. Os contos de Sena muitas vezes são tecidos num estilo que à primeira vista parece oferecer bastante resistência à tradução para inglês. Para apontar um caso: o parágrafo com que abre o conto «A Janela da Esquina» contém um exemplo típico de um processo reincidente (se bem que nem sempre presente) na prosa de Sena: frases densas e cheias de circunvoluções, com orações intercaladas, e o todo produzindo uma espécie de descrição espessa (recorrendo a uma expressão usada por Clifford Geertz num contexto bastante diferente) que parece desafiar as normas do «bom estilo» em inglês do fim do século XX:

Na sala sempre obscura de D. Felisberta, fazendo «pendant» com o espelho de moldura dourada, cujo aço na penumbra se escamava ignoradamente, está o retrato da «Berta infeliz», segundo a expressão sarcástica do finado Henriques, que, ao maltratar por sua vez a esposa, se não esquecia nunca de comparar a avó e a neta, baseando-se nos jogos horoscópicos do sogro, filho mais novo da sobre-dita senhora que ele não conhecera senão daquele retrato, tão odioso no seu tamanho inútil, e tão confortável para comparações destituídas de imaginação.⁽²⁾

A primeira decisão que o tradutor deve tomar quando se confronta com um texto desta natureza é se vai ou não quebrar a frase portuguesa em unidades separadas em inglês. E é aqui que deveria começar a fazer-se sentir o respeito pelo autor. Dificil como me parece a princípio reconstruir em inglês a frase acima citada, tive de reconhecer que este *era* o estilo de Jorge de Sena, um estilo autoconscientemente elaborado que seria violentado por qualquer ideia preconcebida sobre a «impossibilidade» desta ou daquela espécie de estrutura frásica em inglês.

O respeito pelo autor ordena então que se ponha o texto original acima de tudo, mesmo quando isto significa estar preparado para manter em suspenso os preconceitos que temos sobre a nossa própria língua, e sobre o que ela pode e não pode fazer. De facto, não é realmente possível avaliar os limites da língua-alvo até que o tradutor tenha encarado o desafio de um estilo «difícil» no original.

É claro que este parecer depende de uma crença, que na verdade tenho, na extraordinária fluidez e flexibilidade da linguagem. Acima de tudo, requer que se reconheça, no entanto, que o estilo é sempre um desvio da norma. Este reconhecimento, por sua vez, significa que o tradutor deve aperceber-se de quando um estilo é um estilo, e não apenas um modo inevitável de acomodar-se às normas da língua original. Portanto — e espero que isto clarifique o que estou a dizer — seria absurdo insistir em colocar um verbo em posição final em inglês só porque se faz assim em alemão. Mas onde quer que um verbo esteja colocado no fim de uma frase para conseguir efeito estilístico, então, na verdade, compete ao tradutor notar este efeito e tentar recriá-lo na língua para que está a traduzir — e não tentar neutralizá-lo.

O respeito pelo original implica, portanto, invariavelmente, fidelidade. Uma regra excelente para o tradutor que se sinta tentado a substituir um estilo complexo por um simples é traduzir o passo da língua para que foi traduzido de volta para a língua-fonte. O resultado deste exercício é que quaisquer simplificações depressa se revelam

como o que de facto são: falsificações. Algumas experiências desta natureza depressa me fizeram ver (caso ainda tivesse algumas dúvidas latentes) que Sena tinha optado por um estilo copioso neste conto e que qualquer desvio desse estilo seria forçosamente uma traição à prosa cuidadosamente elaborada do autor. Acabaria tendo uma *versão* da história de Sena em inglês, mas não teria uma *tradução* dela.

Então, depois de esforço considerável, cheguei a uma tradução que — tanto quanto me parece — preservou a qualidade essencial do texto português de Sena, que é o sentido da ligação entre todas as coisas. Esta preocupação central não só é um tema em toda a obra de Sena, mas tem também o seu equivalente no seu estilo cuidadosamente construído. Na passagem acima citada a riqueza da visão do mundo de Sena é instantaneamente transmitida precisamente através da complexa estrutura sintáctica que junta personagens e momentos separados no tempo e no espaço, sujeitando-os a todos ao julgamento implacável da sua voz narrativa. Creio que a tradução para inglês dada abaixo não só «funciona» em inglês, mas reproduz também os aspectos essenciais do texto original de Sena:

In Dona Felisberta's perpetually darkened sitting-room, duplicated in the gilt-framed mirror whose steel was obscurely flaking in the dimness, hangs the portrait of «unhappy Berta», in the sarcastic expression of the deceased Henriques, who, while mistreating in his turn his own wife, never forgot to compare grandmother and granddaughter, based on the horoscopic games of his father-in-law, the youngest son of the aforementioned lady whom he knew only by means of that portrait, so odious in its useless immensity and so vulnerable to comparisons devoid of all imagination.⁽³⁾

Veio muito em auxílio das minhas reflexões sobre a prática da tradução uma interessante tese de doutoramento de James Arthur Hayes, feita em 1973 na Universidade de Massachusetts em Amherst. No processo de comparar duas versões em inglês de *Der Tod in Venedig* de Thomas Mann, Hayes faz notar que o bom tradutor tem de conseguir um equilíbrio entre a característica literária e a característica linguística de um texto. Tentando compreender como se pode conseguir este equilíbrio, Hayes analisa os principais processos presentes quando se faz uma tradução literária e redu-los a quatro etapas fundamentais ⁽⁴⁾.

A primeira etapa de Hayes levou-me, por contraste, à formulação do meu próprio terceiro princípio: modéstia. Este passo envolve o estudo cuidado do original, dos seus aspectos e efeitos literários. A este ponto Hayes afirma, de modo bastante genérico, que é necessária compreensão completa. E é a este respeito que desejo defender a importância da modéstia na tradução. Se todos os tradutores tentassem estar à altura do preceito de Hayes, nenhum chegaria a publicar coisa alguma. Compreensão «completa» é uma quimera essencialista — e isto de várias maneiras. Primeiro, parte-se do princípio de que há acordo sobre o que é compreensão «completa», como se fosse um lugar perceptível a que nos pudéssemos esforçar por chegar — como, por exemplo, a Biblioteca Pública de Nova Iorque. É provável que nem sequer os autores possuam essa chave ilusória, essa «compreensão completa», da sua própria obra. E, dado que os desacordos habituais entre os críticos literários, apesar dos seus melhores esforços, revelam claramente as suas concepções muito divergentes do que possa ser

a «compreensão completa» de uma determinada obra, porque haveriam os tradutores de ser sobrecarregados com tal exigência? Eu alteraria então o primeiro princípio de Hayes do modo seguinte: que se estudem cuidadosamente as características e efeitos do original, tomando sempre em atenção que é provável que o tradutor tenha uma visão imperfeita (para não dizer meramente diferente). Que se façam todos os esforços no sentido de compreender as alusões, os recursos retóricos, as peculiaridades estilísticas, o vocabulário pouco comum, etc., do original.

Mais do que isso, a minha própria experiência sugere-me que a compreensão, quer completa ou não, não é de maneira nenhuma algo que se atinge de modo estático, dividida em fases de antes e depois. Diria antes que no decurso da tradução é que se desenvolve precisamente uma compreensão mais profunda do trabalho — e continua a desenvolver-se em todas as etapas do processo. Em relação a isto penso que é importante notar-se, de novo, que os tradutores são em primeiro lugar leitores. Temos que reconhecer um facto simples sobre os leitores: eles existem em determinados pontos no tempo, e estão invariavelmente em evolução. As suas leituras não podem, portanto, deixar de reflectir o facto de que eles lêem «no mundo», e não num universo fechado e imutável, isolado dele. Se o intrépido tradutor aguardasse até ter conseguido «compreensão completa» — mesmo supondo que tal coisa era possível —, nenhuma tradução apareceria nunca; na verdade, nenhuma tradução poderia alguma vez aparecer.

Dai o meu terceiro princípio: modéstia. Isto envolve uma avaliação realista da situação do próprio tradutor em face do original, e que ele não presuma que há entre si mesmo e o original uma identificação perfeita. Penso também que a modéstia é apropriada porque implica um reconhecimento de que várias traduções são possíveis, e, ao contrário de qualquer ideia de compreensão completa, reconhece a qualidade de todas as lutas humanas com a linguagem.

A segunda etapa de Hayes — que, curiosamente, ele separa da primeira (de novo sugerindo que o seu conceito de «compreensão completa» tem alguma coisa de místico à mistura) — envolve para o tradutor o exame cuidado dos elementos sintácticos, gramaticais e retóricos do original. O objectivo aqui é muito importante e consiste em isolar os processos específicos a que o autor recorreu para conseguir os efeitos literários identificados na primeira etapa.

Seguidamente a esta etapa, Hayes propõe uma «transferência mínima» — isto é, uma tradução preliminar, fazendo só os ajustamentos que são absolutamente necessários se se pretende que o texto seja legível na língua para que se quer traduzir. Nesta terceira fase o tradutor tentaria reter os recursos estilísticos que emergiram da segunda etapa. Na maior parte dos casos, faz notar Hayes, a esta tradução preliminar muito faltará para ser literatura. Mas esta fase do trabalho, que Hayes considera indispensável, é frequentemente ignorada pelos tradutores que tentam fazer uma versão literária imediatamente, e por causa disso não se apercebem das alusões, repetições e todos os outros processos revelados por uma consciência mais completa dos valores da obra original. Como ele diz sarcasticamente: «É sem sombra de dúvida mais fácil traduzir de inglês para inglês do que de alemão para inglês.»⁽⁵⁾ Hayes decerto tem razão no que se refere à importância desta fase, sobretudo quando lidamos com a espécie de complexas estruturas sintácticas tão frequentemente usada por Jorge de Sena.

Hayes aborda de modo claro, e com bom senso, o persistente problema do erro na tradução, que é, por uma série de razões, sempre uma possibilidade nesta etapa

intermédia, mesmo para o mais consciencioso dos tradutores. Ele defende que tais falhas da terceira etapa são meramente mecânicas; embora de lamentar, não destroem a tradução.

De acordo com Hayes, só depois desta terceira etapa deveria o tradutor prosseguir no sentido de criar um texto literário, e isto consegue-se libertando-nos da qualidade empolada que frequentemente caracteriza a transferência mínima. O trabalho que o tradutor encara na quarta etapa é então o de criar um texto que satisfaça as exigências idiomáticas da língua de chegada, transmitindo fielmente, ao mesmo tempo, as palavras e ideias do original. Não é surpreendente que seja esta a fase mais enigmática, acerca da qual é extremamente difícil fazer observações úteis.

Um aspecto importante da tese de Hayes é a sua sugestão de que as falhas verdadeiramente prejudiciais ocorrem principalmente na segunda e na quarta etapas. As falhas típicas da segunda etapa têm que ver com a incapacidade do tradutor de reconhecer alusões que são cruciais e processos estilísticos importantes que estão presentes no original. As falhas na quarta etapa, na medida em que é possível apontar razões por que uma tradução é bem sucedida e outra não é, ocorrem não só devido às deficiências do próprio tradutor como escritor, mas também às vezes quando o tradutor tenta «melhorar» o original, ou toma a seu cargo explicar coisas ao leitor, mais do que traduzir. Estes pontos merecem ser comentados. «Melhorar» o original é um exemplo daquilo contra que Aldous Huxley tenta precaver os escritores no seu delicioso ensaio «Vulgarity in Literature». Notando que todos os seres humanos nascem com um quinhão de pecado original, Huxley analisa as maneiras como os escritores resistem ou sucumbem à tentação de acrescentarem a isso um pouco de vulgaridade original⁽⁶⁾. Com «vulgaridade» Huxley quer dizer sentimentalismo exagerado, excessiva manifestação — em suma, a incapacidade de resistir à própria esperteza, defeito que Huxley decerto conhece intimamente, de acordo com o que os seus romances revelam. Se um escritor ou escritora realmente contribuiu para o mundo com a sua parte de vulgaridade original, pois que se deixe o tradutor duplicá-la. Mas que nunca se permita que a vulgaridade original do próprio tradutor desfeie o texto.

«Melhorar» o original é um dos modos como se pode introduzir tal vulgaridade. Outro modo é traduzir no registo errado — «acima» ou «abaixo», para conseguir efeitos, pretensiosos ou aviltantes, não presentes no original. Acrescentar explicações, dando-se ao luxo de fazer demonstrações da erudição do tradutor (talvez como sinal de «compreensão completa»), são outros exemplos deste perigo. Verdadeiro respeito pelo original envolve dedicação à fidelidade, o que torna pouco provável este tipo de erro. Mas terei eu cometido, pela minha parte, um acto de vulgaridade quando decidi dar ênfase às aliterações que ocorrem no fim da «História do Peixe-Pato», de Jorge de Sena? Aí traduzi o fecho «Em sucessivas hélices os pássaros tombaram» como «In successive spirals the birds swooped». O leitor terá de ser o juiz.

É claro, depois de se terem seguido à risca todas estas operações, fica ainda o mistério da tradução bem sucedida para a língua que se pretende (a quarta etapa de Hayes). Aqui entra em acção o talento do próprio tradutor, de maneiras que são talvez tão difíceis de analisar como o processo da criação literária original. O gosto, o tacto, um sentido de ritmo, todos estes atributos difíceis de definir desempenham papéis essenciais na formação do texto final na língua-alvo.

Mas nem todos os aspectos apresentam para o tradutor o mesmo grau de dificuldade. A minha própria experiência de traduzir escritores com um estilo muito

marcado — um estilo que se desvia de maneiras características dos padrões normais da linguagem — revela que a imersão nos tons e ritmos originais torna o trabalho da tradução muito mais fácil. Deste modo, por exemplo, apesar da aparente dificuldade da sua escrita, sempre achei Clarice Lispector bastante fácil de traduzir por causa do estilo «místico», reconhecível, que ela adota. Uma vez que se caía nesse estilo, é muito mais fácil reproduzi-lo em inglês do que reproduzir o estilo de escritores que estão dependentes de fracturas gramaticais menos evidentes, de figuras de estilo menos trabalhadas e de um vocabulário menos previsível. É verdade, sem dúvida, que Lispector escreve frequentemente contra as normas da linguagem comum, o que, parece, deveria apresentar ao tradutor problemas especiais, mas fá-lo de modo tão característico que o tradutor só precisa de «apanhá-lo» e a tradução encaixa.

Nos contos de Jorge de Sena que traduzi para o volume recentemente publicado encontrei dois exemplos desses, e não é surpreendente que ambos envolvam narrativas na primeira pessoa, em que a voz pessoal fortemente identificável do personagem torna o trabalho da tradução relativamente fácil. Deu-se isto com os monólogos da mãe em «Super Flumina Babylonis» e também com «Defesa e Justificação de Um Ex-Criminoso de Guerra». Como exemplo, consideremos o seguinte passo do último conto, em que o narrador descreve a violação de uma moça do campo:

Não resisti, foi a única vez que não resisti. Ela, porém, resistiu; e guardo como a melhor recordação daqueles momentos inefáveis o respeito para comigo, a delicadeza, a firme decisão, sem qualquer ponta de curiosidade mórbida ou promiscuidade libidinosa, com o que o meu condutor e a minha ordenança a seguiram para mim. O menos que a lealdade e a camaradagem entre indivíduos de uma raça superior, apenas separados pela hierarquia militar, me impunham era aguardar depois, à porta, como fiz, que cada um deles usasse dela enquanto o outro a segurava. Quando reapareceram os dois (e na elegância comedida dos modos deles se via a saúde ingênua e pura da juventude alemã), ela, cabisbaixa e lacrimosa, com os farrapos reduzidos a quase nada, vinha entre ambos, que a sustentavam de pé. Mas, nos olhos dela, iluminados pelo poente dourado, verde, alaranjado, que incendiava a estepe, havia um fulgor novo: tal é o poder da revelação do sexo quando feita por homens superiores, isentos de escrúpulos sentimentais! (?)

O efeito deste passo está evidentemente na enorme distância que há entre a acção narrada, a retórica pela qual é transmitida e a interpretação que o narrador nazi dá ao significado da cena. O tom de ilusão grandiosa é característico da narrativa inteira, mas é particularmente evidente neste passo, em que a brutalidade da violação salta à vista de modo mais agudo como resultado da mistificação ideológica de que o narrador a cerca. A qualidade um tanto empolada do português, os seus floreios altamente retóricos, evocam a impressão que os que não são falantes de alemão frequentemente têm da formalidade e do peso da língua alemã. Não foi difícil reproduzir em inglês este tom e os seus excessos:

I did not resist, it was the only time that I did not resist. She, however, resisted; an I preserve as the best recollection of those ineffable moments the respect to-

ward me, the delicacy, the firm decision, without any hint of morbid curiosity or libidinous promiscuity, with which my driver and orderly held her for me. The least that was demanded of me by loyalty and camaraderie among individuals of a superior race, separated only by military hierarchy, was to wait afterwards, at the door, which I did, as each of them used her while the other held her down. When the two of them reappeared (and in the tempered elegance of their manners could be seen the pure and guileless health of German youth), she, head down and tearful, with her tattered clothes reduced to almost nothing, moved between both of them, and they supported her on her feet. But in her eyes, lit by the golden, green, orange-hued sunset that was burning the steppe, there was a new gleam: such is the power of the revelation of sex, when undertaken by superior men devoid of sentimental scruples! (8)

Diferentes como são do passo acima citado os monólogos da mãe em «Super Flumina Babylonis», o estilo pessoal criado por Jorge de Sena para cada uma destas personagens é tão forte, tão consistente, tão facilmente identificável, que a tarefa de reproduzir as suas vozes em inglês não me parece problemática.

Como atrás se concluiu, o aspecto em Jorge de Sena que apresenta ao tradutor maior desafio é encontrar uma maneira de pôr em inglês as suas estruturas sintáticas extraordinariamente complexas. A importância de o conseguir fez-se imediatamente notada. Era este, ao fim e ao cabo, o estilo que Jorge de Sena tinha escolhido adoptar em muitos dos seus contos; igualmente importante — e isto tornou-se claro para mim depois de ler e reler a sua obra — é que através deste estilo Sena transmite uma posição característica em relação ao mundo. Jorge de Sena insistia em ver a realidade como uma «textura», uma teia espessa, e a sua escolha de tal estilo comunica a sua visão do mundo. Sena é perfeitamente capaz de fazer sátira mesmo sobre esta preocupação, como faz, por exemplo, na sua deliciosa história «Conto Brevíssimo». Mas a atitude literária característica de Jorge de Sena é articular a sua consciência da ligação entre todas as coisas tanto sintáctica como tematicamente. Em parte nenhuma este procedimento é mais evidente do que em «História do Peixe-Pato» e «A Janela da Esquina», duas histórias cujos temas são isolamento e relação. E era esta qualidade-chave, que a meu ver diz muito sobre os extraordinários efeitos que Sena conseguiu na sua ficção, que precisava de ser recriada em inglês, quaisquer que fossem as dificuldades (e às vezes os contos de Sena pareciam refractários à tradução), qualquer que fosse a tentação de dividir as suas frases complexas e quase intermináveis em unidades gramaticais separadas. Traduzir Jorge de Sena como se ele tivesse escrito no estilo minimalista posto em moda por *The New Yorker* teria significado, na minha opinião, o maior empobrecimento que se possa imaginar; teria também constituído uma distorção injustificável.

Depois de acabar as minhas traduções e de me esforçar por permanecer fiel ao estilo de Sena como eu o entendia, fiquei encantada por descobrir, através do trabalho de Hayes, que a tendência, a que eu tinha resistido, de os tradutores partirem as frases longas em frases curtas não era de modo algum um problema só da tradução para inglês. Hayes comenta que as traduções de Herman Melville para alemão revelam precisamente este defeito, que é frequentemente «justificado» com o pretexto de que língua de chegada — o alemão — simplesmente não tem a capacidade de funcionar com frases longas e cheias de circunvoluções como as da língua de partida! Hayes faz

notar que outros escritores em inglês, como Henry James e Joseph Conrad, também usaram frases caracteristicamente longas e complexas, que apresentaram aos seus tradutores estrangeiros problemas semelhantes. O pretexto de que «não se pode fazer isso nesta língua» fica assim claramente exposto como pouco mais que uma desculpa dada por um tradutor cansado que desejava trabalhar com unidades mais fáceis de manejar.

Diz-se frequentemente que a questão típica que os tradutores deviam pôr devia ser: «Como é que este escritor teria dito isto em inglês?» Tenho perguntado a mim mesma muitas vezes se esta é, na verdade, uma questão crucial. Afinal o escritor não escreveu em inglês, na maior parte dos casos não viveu numa cultura em que se falasse inglês, não é parte de uma tradição de língua inglesa, e está em todos os aspectos dissociado do contexto da língua-alvo. O trabalho do tradutor parece mais apropriadamente ser o de levar o leitor ao mundo da obra original, e não o de tentar transformar esse mundo num domínio de língua inglesa⁽⁹⁾. Os tradutores certamente deviam evitar aproveitar-se do «exotismo» de obras que não são exóticas para o seu público original (isto seria ainda outro exemplo de vulgaridade), mas também não deviam cometer o erro de tratar o original como uma obra de língua inglesa que por acaso foi escrita noutra língua. Passei, portanto, a pensar que a questão fulcral para o tradutor devia ser: «Quais são as características específicas deste texto e como é que poderão ser mais bem transmitidas em inglês?»⁽¹⁰⁾

E as respostas a estas questões podem, penso eu, ser encontradas — ou pode-se fazer por encontrá-las — se o tradutor aderir às três atitudes-chave de respeito, fidelidade e modéstia. Para além deste conselho, tudo o que se pode dizer é: leiam muito, tomem especial cuidado, abandonem todas as ilusões de que alguma vez encontrarão um método correcto e — finalmente — esperem que o que estão a fazer seja bem sucedido.

Stanford, Califórnia
Maio de 1989

Tradução do inglês de
MARIA FILIPA PALMA DOS REIS
revista por
DAPHNE PATAI e FRANCISCO COTA FAGUNDES

NOTAS

(1) O volume foi publicado em 1989 por Rutgers University Press, de New Brunswick, Nova Jérsea.

(2) Jorge de Sena, «A Janela da Esquina», in *Antigas e Novas Andanças do Demónio* (Lisboa, Edições 70, 1978), p. 69.

(3) «The Corner Window», in *By the Rivers of Babylon*, p. 31.

(4) James Arthur Hayes, «A Method of Determining the Reliability of Literary Translations: Two Versions of Thomas Mann's 'Der Tod in Venedig'», dissertação de doutoramento, Universidade de Massachusetts em Amherst, Departamento de Alemão, Dezembro de 1973.

(5) Hayes, p. 267.

(6) Aldous Huxley, *Vulgarity in Literature* (Londres, Chatto and Windus, 1930).

(7) «Defesa e Justificação de Um Ex-Criminoso de Guerra», p. 207.

(8) «Defense and Justification of a Former War Criminal», p. 137.

(9) É defendida esta tese na recensão que Anna Laura Lepschy faz da tradução de *The Drowned and the Saved*, de Primo Levi, feita por Raymond Rosenthal — recensão publicada no *TLS* (Londres), 13-19 de Maio de 1988, p. 520. Lepschy cita também alguns comentários do próprio Levi neste livro sobre a experiência de ler traduções da sua obra: «Fui apanhado» — diz ele — «na aventura sempre escaldante, que sempre exige o seu tributo, de ser traduzido, de ver os pensamentos próprios manejados por outros, refractados, a palavra escolhida com tanto cuidado e esforço transformada ou mal compreendida, ou mesmo revigorada por algum recurso inesperado da língua que a recebe.»

(10) Talvez uma opinião semelhante esteja expressa de modo mais polémico num comentário de John Weightman: «Tendo sido eu próprio um tradutor durante o último meio século, defendo a afirmação de que a pedantice é a alma da tradução. Um pedante é alguém que toma o maior cuidado em compreender o original nos seus mais pequenos pormenores.» *New York Review of Books*, 16 de Março de 1989, p. 44.

FLASHES: RECORDANDO ALGUNS MOMENTOS COM JORGE DE SENA

Mécia de Sena

Chegáramos a Roma, e, apesar da preocupação com a saúde convalescente, o Jorge começou a fazer projectos de mostrar-me mil coisas, que fui refreando. Fez, contudo, questão de mostrar-me a Villa Borghese.

Disse-lhe que não queria ir porque já sabia que não deixaria de percorrer tudo comigo e eu ficava aflita. Prometeu-me que não, ficaria sentado na entrada, quietinho, à minha espera. E lá fomos.

Quando entrámos, olhei, no átrio em frente à enorme escadaria de pedra, a ver se haveria onde ele se sentasse. Mas já ele me dava o braço sorrindo, e começava a subir lentamente. Quando passou o último degrau, olhou-me radiante: «Viste, não aconteceu nada!»

Parecias um menino que tivesse feito uma inocente e bem sucedida partida — estavas triunfante.

Mas tê-la-ias feito? Ou apenas não resistiras ao sempre sedento desejo de ver ou rever comigo tudo, a despeito da sinceridade da promessa e das precárias forças que já não chegaram para dar volta aos famosos jardins?

Leio num diário teu: «Escrevi, até às 4 da manhã, um conto: ‘Super Flumina ...’ que não esperava.» Ficaras «escrevendo pela noite adiante», tal como o terminas.

Que aconteceu depois quando te deitaste? Adormeceste com o livro aberto sobre o peito e eu to fechei, tirei-te os óculos e antes de apagar a luz te ouvi um «obrigado» pouco mais que ciciado? Ou não adormeceste e nos possuímos como se tivéssemos acabado de sofrer todas as dores do mundo?

Ou apenas ajustámos os nossos corpos em ansiosa ternura, numa oferta de repouso mútuo?

Muitas vezes, a partir de um verso, de um nome, de uma obra, o Jorge se esquecia do tempo falando e lendo os mais variados poemas que me ia traduzindo, se em língua que eu não dominava. Não tenho memória de que alguma vez incluisse leitura de poemas seus, ou que deles me tivesse feito sessão especial, para lá de mos ler após escritos, ou num especial a-propósito.

Comentava isso ontem com o Jack Schmidt — era sempre da poesia dos outros que falavas, era sempre a poesia dos outros que fazias estimar, com que criavas o gosto de lê-la. E, pelo contrário, sempre te vi relutante em ler o que fosse teu, mesmo a insistente pedido.

Uma vez te perguntei a razão de tantos rodeios e explicações quando acedias à leitura (visto que nada teu jamais soubeste de cor) — era como despir em público, me respondeste.

Era bem tua essa espécie de pudor de tudo quanto é íntimo, daquilo de que se pode escrever mas se não pode falar.

Penso que foi na última vez que estive em Lisboa antes de ter mudado para lá, com vista a casar-me. Estava no Areeiro, como de costume. Iria embora no dia seguinte.

Despedimo-nos longamente, no patamar da escada. O Jorge começou a descer o lance, que terminava noutra patamar, antes do lance seguinte. Quando me debrucei para o acompanhar com a vista, a minha travessa caiu do cabelo, tlic-tlic-tlic, pela escada abaixo. Pensei, um pouco aflita: «Vai pensar que fiz de propósito.» O Jorge estacara, olhou para mim fixamente. Tenho a certeza de que pensava: «Foi de propósito?» Baixou-se, apanhou a travessa, subiu a escada...e despedimo-nos de novo, longamente!

Uma vez conversava-se amenamente em grupo. Contávamos de dificuldades e também deste álbum que compráramos daquela vez que fôramos não sei onde... Um dos interlocutores (americano, é bem de ver) comentou, numa pausa: «Mas como é que vocês, com tantas dificuldades, podiam fazer isso?» Prontamente lhe respondi: «Porque, graças a Deus, somos loucos!» A estrondosa gargalhada do Joaquim ainda hoje me soa nos ouvidos.

Uma noite em que o Jorge não se deitara comigo, acordei deveriam ser umas três da manhã. Não o vendo ao meu lado, levantei-me e dirigi-me para o escritório. Quando comecei a descer as escadas, vi-o ao fundo no pequeno *hall* entre as escadas e a porta do guarda-vento. Na semipenumbra, estava parado, imóvel, estático, em frente à clarabóia que existia na parede.

Quando me sentiu, voltou-se para mim um pouco como quem acorda e à minha pergunta respondeu que estava bem, não me preocupasse, «vai-te deitar».

Nunca fui capaz de entender se fora dos meus olhos ou se havia no ar, parado e em surdina, algo de encanto que apenas um leve estremeção de ver-me quebrara ou tão-só interrompera.

Ainda vi que em passo lento se encaminhava, na contraluz, para a secretária.

O Jorge sabia tudo — mais, tinha sempre um livro para ilustrar o seu conhecimento. Um dia, em Araraquara, os pequenos entraram de roldão mostrando-me uma coisinha que, agitada, fazia um barulhinho como de matraca. Foi uma excitação e

decidimos que «desta vez, o papá não vai descobrir o que é» — entrámos pelo escritório sorridentes e ansiosos exibindo eu a «coisinha» que lhe cheguei à cara, antegozando a ignorância. Perguntei: «O que é? Levantou os olhos do papel e displicentemente, sem a menor hesitação, respondeu: «É a ponta do rabo de uma cobra cascavel.» Ficámos varados — era. Desisti de o pôr à prova!

Uma das qualidades que eu mais apreciava no Jorge era a sua capacidade de admirar: um verso, uma paisagem, um torneado, uma luz, um rosto ou um corpo, uma passagem musical, um doce, uma palavra em qualquer língua... tudo podia ser «belo» ou «tinha» ou «era» de «uma beleza» «extraordinária» ou «rara» ou mesmo só «alguma».

Impossível exemplificar... para a admiração justificada tinhas uma disponibilidade total.

Colaboradores

ONÉSIMO TEOTÓNIO ALMEIDA — É doutorado em Filosofia pela Brown University (1980) e lecciona desde 1975 no Centro de Estudos Portugueses e Brasileiros daquela universidade, onde tem ainda a seu cargo uma cadeira interdisciplinar de Filosofia.

Publicou, entre outros, *Mensagem — Uma Tentativa de Reinterpretação* (1987), *A Questão da Literatura Açoriana* (1983), *Açores, Açorianos, Açorianidade* (1989), *L(USA)lândia — A Décima Ilha* (1987), *Ah! Mònim dum Corisco...* (teatro, 1978, e *(Sapa)teia Americana* (contos, 1983). Coordenou e prefaciou os volumes *José Rodrigues Miguéis — Lisbon in Manhattan* (1975), *Da Literatura Açoriana — Subsídios para Um Balanço* (1986) e *The Sea Within. A Selection of Azorean Poetry* (1983).

Fundou e dirige a editora Gávea-Brown, que edita a revista do mesmo nome.

MARIA DO PILAR PEREIRA BARBOSA — Licenciada em Línguas e Literaturas Modernas, Estudos Portugueses e Ingleses, pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, exerceu o cargo de leitora de Inglês na Universidade do Minho (1980-1981). É professora efectiva de Português do ensino secundário. Actualmente é leitora de Português na Universidade de Massachusetts em Amherst.

MARIA DE LOURDES BELCHIOR PONTES — Professora da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Foi professora associada da Universidade de Paris (Nouvelle Sorbonne-Paris III) em 1976-1977 e 1977-1978 e professora da Universidade da Califórnia em Santa Barbara de 1979 a 1989. Foi conselheira cultural da Embaixada de Portugal no Rio de Janeiro (1963-1966), presidente do Instituto da Alta Cultura (1970-1972), Secretária de Estado da Cultura e da Investigação Científica (de Maio de 1974 a Outubro de 1984, no I, II e III Governos Provisórios). É actualmente directora do Centro Cultural Português, Fundação Calouste Gulbenkian em Paris.

Publicou, entre muitas outras, as seguintes obras: «As Glosas do Salmo 136 e a Saudade Portuguesa», in *Bulletin of Hispanic Studies*, 28 (1951); *Frei António das Chagas, um Homem e Um Estilo do Séc. XVII* (Lisboa, Centro de Estudos Filológicos, 1953); *Poesia Portuguesa Contemporânea — A Geração de 40*, ed. Brotéria; *Os Homens e os Livros* (séc. XVI e XVII) (Lisboa, Verbo, 1980); *Da Poesia de Manuel da Fonseca ou a Demanda do Paraíso* (Lisboa, Caminho, 1981); «Problemática Religiosa na Poesia de Jorge de Sena», in *Quaderni Portoghesi*, 13-14 (Primavera-Outono de 1983); e «A 'Ode Marítima' de Fernando Pessoa: Uma Leitura», in *Persona*, 11.

LUÍS ADRIANO CARLOS — Nasceu em Portugal, em 1959. É docente da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, onde tem leccionado a disciplina de Literatura Portuguesa I (moderna e contemporânea). Dedicou-se desde 1981 ao estudo da obra poética de Jorge de Sena, cujos resultados têm vindo a público, em Portugal e no estrangeiro, mediante críticas e ensaios dispersos. No quadro universitário, é autor da primeira tese de pós-graduação sobre Jorge de Sena apresentada em Portugal: *Jorge de Sena e a Escrita dos Limites — Análise das Estruturas Paramatemáticas nos «Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómena»* (Mestrado, Universidade do Porto, 1986). Tem em curso a preparação da tese de doutoramento «Poética e Poesia de Jorge de Sena — Antinomias, Tensões, Metamorfoses» (Universidade do Porto). Publicações nos domínios da poesia e da ficção, da crítica literária e do ensaísmo semiótico e literário aplicados à literatura portuguesa moderna e contemporânea.

CARLO VITTORIO CATTANEO — Nasceu em Nettuno, em 1942, e formou-se em Letras na Universidade de Roma com uma tese sobre a poesia de Jorge de Sena, depois publicada em Portugal. Trabalha nos Caminhos de Ferro, mas apesar disso, tem uma intensa actividade literária quer na criação poética, quer na crítica e na tradução de poesia portuguesa e brasileira. Até hoje, com 16 livros, traduziu quase trinta poetas de língua portuguesa, na maioria desconhecidos em Itália. Graças à antologia *Esorcismi* (a primeira antologia seniana jamais feita), Jorge de Sena ganhou em 1977 o *Prémio Internacional Etna-Taormina*. Tem colaborado, como crítico, em revistas, semanários e diários em Itália, Roménia e Portugal. Em 1983 dirigiu na Universidade de Roma um seminário sobre «Poesia Portuguesa Contemporânea de Poesia 61 até Hoje». Pela actividade de tradutor recebeu, em 1976, o *Prémio Monselice-Leone Traverso*. Em 1989, em reconhecimento dos serviços prestados à expansão da cultura portuguesa no estrangeiro, o Presidente da República Portuguesa condecorou-o com o grau de comendador da Ordem do Infante D. Henrique.

ANTÓNIO CIRURGIÃO — Nascido em Portugal, foi para os Estados Unidos, como estudante, em 1962. Tendo chegado à conclusão de que poderia servir melhor os interesses da língua portuguesa e da cultura do mundo lusófono nos Estados Unidos do que em Portugal, decidiu radicar-se nesse país. Aí fez o M. A. (mestrado) em Francês no Assumption College e o Ph. D. (doutoramento) em Espanhol e Português na Universidade de Wisconsin. Depois de ter ensinado Espanhol, Francês e Latim na Kansas State University e na Universidade de Nevada, foi contratado em 1969 pela Universidade de Connecticut, em Storrs, e aí ensina desde então Espanhol e Português. Entre as suas publicações no campo da literatura portuguesa e brasileira conta-

se *Fernão Alvares do Oriente — O Homem e a Obra* (Paris, Gulbenkian, 1976); ed. de *O Cacioneiro de D. Cecília de Portugal* (Lisboa, Ocidente, 1972); ed. da *Lusitânia Transformada* de Fernão Alvares do Oriente (Lisboa, Imprensa Nacional, 1985); ed. de *Camonian Symposium Commemorating the Four-hundredth Anniversary of the Lusiads* (Lisboa, Ocidente, 1972); «A Estrutura de A *Ilustre Casa de Ramires*» (Ocidente, 1969) «Inéditos de Correia Garção e Basílio da Gama no Ms. 1842 do ANTT» (Coimbra, Biblos, 1974); «Simbolismo Religioso em 'Dão-lalalão' de Guimarães Rosa» (Ocidente, 1974); «À Margem da Poética de Jorge de Sena» (Santa Barbara, 1981); «Uma Leitura Alegórica do *Auto dos Anfitriões* de Luís de Camões» (Bracara Augusta, 1980).

JOAQUIM-FRANCISCO COELHO — Bacharel em Ciências Jurídicas e Sociais pela Universidade Federal do Pará (Brasil), seu estado natal, e Mestre e Doutor em Letras Hispânicas pela Universidade do Wisconsin, Joaquim-Francisco Coelho foi durante 15 anos professor de Literatura Luso-Brasileira da Universidade de Stanford, Califórnia, onde chefiou o Departamento de Espanhol e Português. Ocupa actualmente na Universidade de Harvard a cátedra Nancy Clark Smith das literaturas em língua portuguesa e é membro docente do Departamento de Literatura Comparada, que dirigiu de 1985 a 1988. Estudioso de Fernando Pessoa, tem igualmente obra publicada sobre outros autores, entre os quais Camões, Jorge de Sena, Alexandre O'Neill, Borges, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade.

RIPCOHEN — Nasceu em Nova Jérсия, em 1950. Fez o B. A. e M. A. (bacharelato e mestrado) em Clássicas e o doutoramento em Literatura Comparada na Universidade da California em Santa Barbara. Leccionou na Universidade de Pensilvânia e na Universidade de Chicago. É autor de vários estudos e tradutor de várias obras, de poesia e ficção, de Jorge de Sena. Especialista na lírica medieval portuguesa, publicou, em 1987, *Thirty-two cantigas d'amigo of Dom Dinis: Typology of a Portuguese Renunciation* (Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies).

JOSÉ HORÁCIO DE ALMEIDA NASCIMENTO COSTA — Nasceu em São Paulo, em 1954. Estudou na Universidade de São Paulo (Arquitectura e Urbanismo), New York University (mestrado em Artes), Universidad Nacional Autónoma de México e Yale University (doutoramento em Filosofia — Ph. D. — com estudo sobre o romancista português José Saramago). Ex-bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian de Lisboa, trabalhou no Centro de Estudos Latino-Americanos da Universidade Nacional do México, onde actualmente é professor de Literatura Luso-Brasileira.

Publicou *28 Poemas 6 Contos* em São Paulo (ed. do autor) em 1981, e *Satori* (com prólogo de Severo Sarduy (São Paulo, Iluminiras, 1989), bem como trabalhos de crítica literária e de artes plásticas nos Estados Unidos, Itália, México, Espanha, Portugal e Brasil. Igualmente, publicou poesia em tradução: *Piedra de Sol/Pedra de Sol* de Octávio Paz (Rio de Janeiro, Guanabara, 1988) e, em breve, *Elizabeth Bishop* (antologia poética) (São Paulo, Companhia das Letras, 1989).

Além de *Satori*, Horácio Costa escreveu dois livros de poesia — *The Very Short Stories de Horácio Costa* (1987) e *O Livro dos Fracta* (1988); e dois de ensaios — *Mar Aberto I* e *Mar Aberto II* [colectânea de textos críticos sobre a literatura brasileira (vol. I) e portuguesa e hispano-americana (vol. II), ambos os quais permanecem inéditos].

EDUARDO MAYONE DIAS — Nasceu em Lisboa, em 1927. Licenciou-se em Filologia Germânica pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa em 1949. Foi professor efectivo do ensino técnico-profissional e mais tarde leitor de Português na Universidade de Cambridge e professor da Universidade Militar Latinoamericana (cidade do México) e do Defense Language Institute (Monterey, Califórnia, EUA). Em 1971 doutorou-se em Literaturas Hispânicas pela University of Southern California (Los Angeles). Desde 1964 presta serviço na University of California (Los Angeles), onde é actualmente professor catedrático, tendo a seu cargo a regência das cadeiras de Literatura Portuguesa.

É autor de alguns livros e numerosos artigos sobre vários aspectos das culturas hispânicas, nomeadamente a portuguesa. Tem-se mostrado especialmente interessado no estudo da língua e da literatura da emigração portuguesa.

FRANCISCO COTA FAGUNDES — Nasceu na Terceira, Açores, em 1944. Emigrou para os Estados Unidos, onde reside desde 1963. Depois de vários anos de trabalho na agricultura na Califórnia, iniciou, em 1967, os seus estudos no Los Angeles Valley Junior College em Van Nuys, tendo feito apenas a escola primária na Terceira. Em 1972 recebe o seu B. A. (bacharelato) em Espanhol e Português na Universidade da Califórnia em Los Angeles; o M. A. (mestrado) em 1974; e o doutoramento em Línguas e Literaturas Hispânicas em 1976. Desde então ensina Português e Espanhol na Universidade de Massachusetts em Amherst, onde é actualmente professor catedrático de Português. Tem numerosos estudos publicados em revistas portuguesas, americanas e inglesas sobre literatura portuguesa moderna. É autor de dois livros sobre Jorge de Sena: *A Poet's Way with Music: Humanism in Jorge de Sena's Poetry* (Providence, Gávea-Brown, 1988) e *In the Beginning there was Jorge de Sena's GENESIS: The Birth of a Writer* (Santa Barbara, Jorge de Sena Center for Portuguese Studies in association with Bandanna Books, 1991). É tradutor, com James Houlihan, de duas obras poéticas de Jorge de Sena: *Art of Music* (Huntington, University Editions, 1988); e *Metamorphoses* (Providence, Copper Beech Press, 1991). Está preparando outras traduções de literatura portuguesa e um terceiro livro sobre Jorge de Sena: *The Metemorphoses of Eros: Love in the Short Fiction of Jorge de Sena..*

JAMES WILLIAM HOULIHAN — Completou o seu B. A. (bacharelato) e M.A. (mestrado) em Clássicas e o seu Ph. D. (doutoramento) em Clássicas e Inglês (1985) na Universidade da Califórnia em Santa Barbara com uma dissertação subordinada ao tema «Lyrico-Narrative in Pindar and Shelley: A Heideggerian Reading». Tem vários estudos publicados e inéditos. Poeta, é autor de um livro [*Unified Field* (poemas), Santa Barbara, Wooten Press, 1982] e de muitos outros poemas publicados em revistas. Traduziu poesia de Jorge de Sena (*The Poetry of Jorge de Sena*, ed. com uma introdução e notas de Frederick G. Williams e um prefácio de Mécia de Sena; Santa Barbara, Mudborn Presse, 1980) e co-traduziu *Arte de Música* (Jorge de Sena, *Art of Music*, trad. por Francisco Cota Fagundes e James Houlihan e com um estudo de Francisco Cota Fagundes; Huntington, University Press, 1988). Actualmente lecciona Latim e Grego no Departamento de Classics and Honors da Universidade de Houston.

JORGE FAZENDA LOURENÇO — Poeta, nasceu em Setembro de 1955, na Covilhã. Coursou Medicina e Jornalismo em Lisboa, tendo entretanto sido professor-

-cooperante em São Tomé e Príncipe e funcionário administrativo da Siderurgia Nacional. Actualmente encontra-se na Universidade da Califórnia em Santa Barbara, trabalhando na obra de Jorge de Sena, e onde completou, em 1989, o seu M.A. (mestrado), prosseguindo para o Ph. D.. Tem colaborado, irregularmente, em diversos jornais e revistas, entre os quais: *Expresso* (Lisboa), *Colóquio/Letras* (Lisboa), *Espacio/Espaço Escrito* (Badajoz) e *As Escadas não Têm Degraus* (Lisboa). Contribuiu com dois ensaios (sobre os *Cadernos de Poesia* e Jorge de Sena) para *Um Século de Poesia: 1888-1989* (1989) e tem pronta a editar, com Carlo Vittorio Cattaneo, uma antologia de *21 Poetas Italianos do Século XX*. Bibliografia: *Pedra de Afilar* (poesia, 1983), *Treze Caprichos para Jorge de Sena* (poesia, 1984), *Poemas Escolhidos de Fernando Pessoa* (antologia e ensaio, 1986), *O Essencial sobre Jorge de Sena* (ensaio, 1987), *Poemas Escolhidos de Jorge de Sena* (antologia e prefácio, 1989), *Vinte e Sete Ensaios de Jorge de Sena* (antologia e prefácio, 1989), *Uma Surda Cegueira* (poesia, 1989).

GEORGE MONTEIRO — Tem um posto duplo na Universidade de Brown. É professor de Inglês e professor de Estudos Portugueses e Brasileiros. Foi um dos fundadores do Centro de Estudos Portugueses e Brasileiros na Universidade de Brown, tendo tido as funções de seu director de 1975 a 1980 e de seu co-director de 1988 a 1989. Os seus livros incluem: (traduções) *In Crete With the Minotaur and Other Poems by Jorge de Sena* (1980), *The Sea Within: A Selection of Azorean Poems* (1983), *Fernando Pessoa: A Tribute* (1988) e *Self-Analysis and Thirty Other Poems by Fernando Pessoa* (1988); (poesia) *The Coffee Exchange* (1982); (edições) *The Man Who Never Was: Essays on Fernando Pessoa* (1982), *Steerage and Ten Other Stories by José Rodrigues Miguéis* (1984) e *A Letra Encarnada* (tradução de Fernando Pessoa de *The Scarlet Letter*) (1988); e (crítica e ensaio) *Robert Frost & the New England Renaissance* (1988).

FÁTIMA FREITAS MORNA — Licenciada em Filologia Românica e doutorada em Literatura Portuguesa pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde lecciona desde 1974, actualmente com a categoria de professora auxiliar. Desempenhou também funções de investigadora do Instituto Nacional de Investigação Científica, no âmbito do Centro de Literatura de Expressão Portuguesa da mesma Universidade. Os seus trabalhos (artigos em jornais e revistas, antologias e estudos, além de programas de rádio, conferências e comunicações) incidem especialmente sobre a poesia dos séculos XIX e XX. Principais títulos: *A Poesia de Orpheu*, 1982; *Poesia de Jorge de Sena*, 1985; *Vitorino Nemésio: O Conhecimento da Poesia*, 1987; *Aspectos da Obra de «O Trovador»*, 1987. Organizou também a publicação da poesia de Nemésio, no âmbito da edição das «Obras Completas» daquele autor, em curso na Imprensa Nacional (vol. I, 1989; vol. II, no prelo).

NANCY NASH — Completou o seu B. A. (bacharelato) em Inglês no Mount Holyoke College. Trabalha, como funcionária, na Universidade de Massachusetts em Amherst. Poetisa, tem vários trabalhos publicados na revista *Cricket*. Actualmente está a organizar uma colectânea dos seus poemas, que lançará dentro em breve.

JOSÉ N. ORNELAS — Nasceu em 1945, na Madeira. Emigrou para os Estados Unidos em 1961, país onde ainda reside. Terminou o seu curso secundário neste país e depois frequentou o Queens College em Nova Iorque, onde completou o B. A. (bacharelato) em Português e Espanhol em 1969 e o M. A. (mestrado) em 1972. Em 1976 recebeu o doutoramento do Graduate Center da City University of New York em Línguas e Literaturas Hispânicas. Desde 1974 lecciona Português e Espanhol na Universidade de Massachusetts em Amherst. Tem vários estudos publicados em revistas portuguesas, brasileiras e americanas sobre ficção portuguesa contemporânea (José Cardoso Pires, José Saramago, Ferreira de Castro, Maria Velho da Costa). Presentemente prepara um livro sobre o romance de José Cardoso Pires: *A Ideologia e a Estrutura do Romance de José Cardoso Pires*. Também se dedica ao estudo da ficção feminina portuguesa contemporânea e da ficção africana de expressão portuguesa.

DAPHNE PATAI — Nasceu em Jerusalém e veio para os Estados Unidos em criança, em 1950. Depois de estudar Literatura Comparada na Universidade de Indiana, recebeu o seu doutoramento em Português na Universidade de Wisconsin em Madison, onde estudou com Jorge de Sena. É autora de numerosos artigos e de três livros: *Myth and Ideology in Contemporary Brazilian Fiction* (1983); *The Orwell Mystique: A Study in Male Ideology* (1984); e *Brazilian Women Speak: Contemporary Life Stories* (1988). Também editou vários livros, incluindo *By the Rivers of Babylon and Other Stories* de Jorge de Sena (1989), para o qual contribui com o prefácio e mais de metade das traduções. Foi bolsreira da Fundação Guggenheim e da National Endowment for the Humanities.

Ensina e escreve sobre literatura brasileira, ficção sobre Utopia e estudos sobre mulheres. Ensinou na Universidade de Nova Iorque, Hunter College, Universidade de Stanford, e é presentemente professora de Português e de Estudos sobre as Mulheres na Universidade de Massachusetts em Amherst.

MARIA FILIPA PALMA DOS REIS — Nasceu em Portugal, em 1954. Licenciada em 1976 pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, dedicou-se à investigação no campo da linguística comparada, à análise contrastiva entre o português e o inglês, até 1980, como membro do Grupo de Estudos Linguísticos. Tornou-se em 1980 professora efectiva e vice-presidente da Escola Secundária do Feijó, que veio a deixar em 1982 para ir ensinar Língua, Cultura e Literatura Portuguesa na Universidade de Hull, em Inglaterra, onde permaneceu até 1988. Encontra-se presentemente no Centro de Estudos Portugueses e Brasileiros da Brown University, como «visiting scholar».

É membro da Associação Internacional de Lusitanistas e autora de alguns estudos sobre ficção portuguesa moderna, que foram publicados e/ou apresentados em congressos. É co-autora de um curso intensivo de Língua Portuguesa aceite pela Hull University Press para publicação e de um livro de poesia (*Viola Delta IV*). Tem poesia na antologia dos *Poetas Alentejanos do Século XX* (compil. e ed. de Francisco Dias da Costa, 1984) e tem contribuído com poesia e ficção para jornais e revistas, tendo obtido dois prémios literários nacionais: o 1.º Prémio de Poesia dos Jogos Florais Camonianos da Cidade de Almada, em 1980, e, em 1988, o 2.º Prémio Joaquim Namorado (Figueira da Foz), pelo conto/novela *Máscara Disckit*.

MÉCIA DE SENA — Nasceu em Leça da Palmeira, Matosinhos, em 1920, filha de professores de música, sendo seu pai o compositor e folclorista Armando Leça. Educada num meio acentuadamente musical e literário, começou por ser dirigida para uma carreira musical, pelo que chegou a fazer o 3º. ano de Piano do Conservatório de Música do Porto, bem como as cadeiras teóricas para tal requeridas. Aos 17 anos decidiu que preferia uma carreira de Letras e, embora não tivesse abandonado o estudo de Piano, que ainda prosseguiu por alguns anos mais, iniciou o curso de liceu e continuou os estudos na Faculdade de Letras de Coimbra como «aluna voluntária». Casa em 1949 com Jorge de Sena, que conhecera em 1940 e de quem se tornara mais ou menos oficialmente noiva em 1945. Já depois de casada completou o curso de Ciências Históricas e Filosóficas na Faculdade de Letras de Lisboa. Trabalhou como professora em vários colégios, quer no Porto quer em Lisboa, até que a proximidade do nascimento do 5º filho lhe tornou impossível trabalhar fora como professora, olhar pela educação dos filhos, fazer ou rever traduções e ainda, na medida do possível, secretariar o seu marido. Dedicou-se então, exclusivamente, a estas três últimas tarefas.

Em Outubro de 1959 partiu com sete filhos para o Brasil a juntar-se a seu marido, que fora em Agosto, e acompanhou-o para os Estados Unidos, então já com 9 filhos. Nos Estados Unidos, viveu em Madison, Wisconsin, e actualmente reside em Santa Barbara, Califórnia. Ocupando-se cada vez mais em «secretariar» seu marido, abandonou quase totalmente a actividade de tradutora, apesar do prazer que tal actividade lhe dava.

Desde 1978 dedica-se exclusivamente a publicar a obra de Jorge de Sena, e nesse empenho, e apesar das imensas dificuldades que tem enfrentado, lhe foi já possível a publicação de mais de 25 volumes, entre os quais toda a poesia e ficção deixadas inéditas. A publicação dos ensaios editados ou inéditos prossegue, bem como a da correspondência que tem conseguido organizar no seu inicial diálogo e da qual estão publicadas, para além da selecção de cartas de amor, *Isto tudo Que Nos Rodeia*, três (Régio, G. Castilho e V. Ferreira), estando no prelo outras três (E. Lourenço, R. Leal e J. J. Cochofel).

Nunca escreveu obra própria por a tal se não sentir inclinada, e não por qualquer condicionamento.

FRANCISCO F. SOUSA — Nasceu em São Jorge, Açores, e emigrou para os Estados Unidos com 9 anos de idade. Fez um B. A. (bacharelato) em Psicologia na Universidade de Santa Clara, Califórnia. Foi bolseiro da Luso-American Education Foundation na Universidade de Coimbra. Em 1984 completou o M. A. (mestrado) na Universidade da Califórnia em Santa Barbara. Subsequentemente, estudou Língua e Literatura Espanholas na Universidade Complutense de Madrid e, nesta cidade, leccionou Inglês. Em 1986 foi bolseiro da CEE e frequentou um Cours d'Interprétation em Bruxelas. Actualmente prepara uma dissertação de doutoramento sobre *A Cidade e as Serras* de Eça de Queirós, na Universidade da Califórnia em Santa Barbara. Recebeu uma bolsa da Fulbright para investigações em Portugal. Tem participado em vários colóquios com trabalhos sobre Eça de Queirós — «Para Uma Nova Leitura de *A Cidade e as Serras*», «Uma Leitura e a Leitura de *D. Quixote* em *A Cidade e as*

Serras». Um seu ensaio sobre *O Físico Prodigioso* de Jorge de Sena, «Abordagem: Espaços», aparecerá em breve em Portugal.

FREDERICK G. WILLIAMS — É professor de Literatura Luso-Brasileira na Universidade da Califórnia, Santa Barbara, onde é também, desde 1985, chefe do Departamento de Espanhol e Português. Formado pela Universidade de Brigham Young (1965), obteve o seu doutoramento em Português na Universidade de Wisconsin (1971), sob a orientação de Jorge de Sena. Antes de formar parte do corpo docente de UCSB, dirigiu cursos intensivos de Português na BYU e ensinou Português e Literatura Brasileira na Universidade de Wisconsin e na Universidade da Califórnia, Los Angeles.

Foi um dos fundadores e primeiro director do Centro de Estudos Portugueses de Jorge de Sena (UCSB), criado em Dezembro de 1980, por doação da Fundação Calouste Gulbenkian.

É autor ou editor de nove livros, incluindo *The Poetry of Jorge de Sena* (1980) e *Studies on Jorge de Sena* (1981), de parceria com Harvey Sharrer; publicou também numerosos artigos sobre as literaturas portuguesa e brasileira. É membro correspondente da Academia Maranhense de Letras, Cidadão Honorário de São Luís (Maranhão) e detentor da Medalha do Mérito Timbira, atribuída pelo governador do estado em 1976, e da Medalha Souzaândrade (grau ouro), atribuída pelo reitor da Universidade Federal do Maranhão em 1988.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	7
PAIN OF BEING PORTUGUESE (poema a Jorge de Sena) Nancy Nash	17
JORGE DE SENA PROFESSOR Joaquim-Francisco Coelho	19

ESTUDOS SOBRE A POESIA

I - DEUS E DEUSES NA POESIA DE JORGE DE SENA Carlo Vittorio Cattaneo	25
II - SENA, NEMÉSIO E A POESIA DOS LUGARES Fátima Freitas Morna	83
III - JORGE DE SENA: ÉTICA E POESIA Maria de Lourdes Belchior Pontes	99
IV - PARA UMA ÉTICA DO DESEJO: SOBRE OITO MEDITAÇÕES À BEIRA DO PACÍFICO Jorge Fazenda Lourenço	107
V - A PIRÂMIDE NO INVERSO: PROJECTO DE CONSTRUÇÃO Luís F. Adriano Carlos	113
VI - OS «SETE SONETOS DA VISÃO PERPÉTUA», OU O QUE HÁ NUM CLÍMAX? Rip Cohen	121
VII - TRADUZINDO SENA TRADUZINDO OVÍDIO James Houlihan	129
VIII - FOME DE INFINITO: «A MORTE, O ESPAÇO A ETERNIDADE» e O FÍSICO PRODIGIOSO Francisco Sousa	139

ESTUDOS SOBRE A PROSA DE FICÇÃO

IX - O NASCIMENTO DO POETA EM SINAIS DE FOGO DE JORGE DE SENA	
António Cirurgião	151
X - POST TENEBRAS SPERO LUCEM: TEXTO-VIDA E ALEGORIA EM O FÍSICO PRODIGIOSO DE JORGE DE SENA	
Horácio Costa	169
XI - A PRESENÇA DA ESPANHA NA PROSA FICCIONAL DE JORGE DE SENA	
Eduardo Mayone Dias	181
XII - A «HISTÓRIA DE EICHMANN» DE JORGE DE SENA	
George Monteiro	187
XIII - EROS EM ÊXTASE: «O GRANDE SEGREDO»	
Francisco Cota Fagundes	201

ESTUDOS SOBRE O ENSAIO E TRADUÇÃO DA PROSA DE FICÇÃO SENIANA PARA O INGLÊS

XIV - JORGE DE SENA E O ENSAIO TEÓRICO	
Onésimo Teotónio Almeida	211
XV - PROSÓDIA, PARÓDIA, PROSA: O PREFÁCIO DE JORGE DE SENA A AS QUIBÍRICAS, DE FREI IOANNES GARABATUS	
Frederick G. Williams	221
XVI - TRADUZINDO JORGE DE SENA	
Daphne Patai	233
FLASHES : RECORDANDO ALGUNS MOMENTOS COM JORGE DE SENA	
Mécia de Sena	243
COLABORADORES	245

INSTITUTO DE CULTURA E LÍNGUA PORTUGUESA
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO

ISSN 0871-3731