

POESIA E O DIABO A QUATRO:  
**Jorge de Sena e a escrita do diálogo.**

Luciana dos Santos Salles

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro como quesito para a obtenção do Título de Doutora em Letras Vernáculas (Literaturas Portuguesa e Africanas).

Orientadora: Profa. Doutora Luci Ruas Pereira.

Rio de Janeiro  
agosto de 2009.

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Salles, Luciana dos Santos.

Poesia e o Diabo a quatro: Jorge de Sena e a escrita do diálogo/ Luciana dos Santos Salles. - Rio de Janeiro: UFRJ/ FL, 2009.

ix, 193f.: il.; 31 cm.

Orientadora: Luci Ruas Pereira

Tese (doutorado) –UFRJ/ Faculdade de Letras/ Programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas (Literatura Portuguesa), 2009.

Referências Bibliográficas: f. 179-188.

1. Jorge de Sena. 2. Interdisciplinaridade. 3. Diabo. 4. Poesia. 5. Semiologia. 6. Epistemologia. I. Pereira, Luci Ruas. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas (Literaturas Portuguesa e Africanas). III. Título.

POESIA E O DIABO A QUATRO: JORGE DE SENA E A ESCRITA DO DIÁLOGO

Luciana dos Santos Salles

Orientadora: Luci Ruas Pereira

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro como parte dos requisitos necessários à obtenção do Título de Doutora em Letras Vernáculas (Literaturas Portuguesa e Africanas).

Aprovada por:

---

Presidente, Profa. Dra. Luci Ruas Pereira

---

Profa. Dra. Gilda Santos

---

Prof. Dr. Jorge Valentim

---

Prof. Dr. Lelia Parreira Duarte

---

Prof. Dr. Ricardo Kubrusly

---

Prof. Dr. Dalva Maria Calvão (Suplente)

---

Prof. Dr. Luiz Edmundo Bouças Coutinho (Suplente)

Rio de Janeiro  
agosto de 2009

## RESUMO

POESIA E O DIABO A QUATRO: JORGE DE SENA E A ESCRITA DO DIÁLOGO

Luciana Salles

Jorge de Sena atua como um diabólico sedutor de outras linguagens. Atraindo-as e juntando-se a elas num processo erótico de trocas, obtenção de conhecimento e criação, Sena produz uma obra que, dialogando com várias formas de expressão, transita livremente por todas as áreas do conhecimento humano. Partindo desta premissa, realizamos neste trabalho uma leitura interdisciplinar de sua obra, explorando a poesia de Sena através desse prisma de multiplicidade e diálogo intersemiótico, e verificando o mecanismo por meio do qual o poeta articula mitologia, história ciência e artes – pintura, escultura, arquitetura, música e cinema – para a composição de sua linguagem poética.

Palavras-chave: Jorge de Sena, Poesia, Semiótica, Epistemologia, Interdisciplinaridade

## **ABSTRACT**

POETRY AND OTHER DEVIL'S WORKS: JORGE DE SENA AND THE LANGUAGE'S DIALOGUE

Luciana Salles

Jorge de Sena acts as a devilish seducer of other languages. Attracting them and joining them in an erotic process of exchanges, knowledge and creation, Sena produces a poetic work that, dialoguing with different forms of expression, freely transits through all the areas of human knowledge. On this premise, in this work we carry through an interdisciplinary reading of his works, exploring the poetry of Sena through this prism of multiplicity and intersemiotic dialogue, and verifying the mechanism by means of which the poet articulates mythology, history, science and the arts – painting, sculpture, architecture, music and cinema – for the composition of his poetic language.

Key-words: Jorge de Sena, Poetry, Semiotics, Epistemology, Interdisciplinarity.

## RESUME

POESIE ET AUTRES TRAVAUX DU DIABLE: JORGE DE SENA ET LE DIALOGUE DES LANGAGES

Luciana Salles

Jorge de Sena agit comme un diabolique séducteur d'autres langages. En les attirant et en se rejoignant à elles dans un processus érotique d'échanges, de connaissance et de création, Sena produit une oeuvre qui, en dialoguant avec plusieurs formes d'expression, transite librement par toutes les secteurs de la connaissance humaine. En partant de cette prémisse, nous réalisons dans ce travail une lecture interdisciplinaire de son oeuvre, en explorant la poésie de Sena à travers ce prisme de multiplicité et de dialogue intersémiotique, et en vérifiant le mécanisme par lequel le poète articule mythologie, histoire, science et les arts – la peinture, la sculpture, l'architecture, la musique et le cinéma – pour la composition de son langage poétique.

Mots-clé: Jorge de Sena, Poésie, Sémiotique, Epistémologie, Interdisciplinarité.

## AGRADECIMENTOS

À CAPES pelo apoio nos primeiros meses, e à FAPERJ pela bolsa concedida nos últimos dois anos à realização desta tese;

à Fundação Calouste Gulbenkian e à Cátedra Jorge de Sena pela bolsa de viagem a Lisboa e Londres para realização de pesquisa imprescindível a este trabalho;

a Luci Ruas, pela mão amiga que estendeu quando tantos viraram as costas;

a Helder Macedo, pela afetuosa recepção em Londres e pelo apoio que dedicou a este projeto desde o início ;

à minha mãe, a toda a minha família e aos meus amigos, por não terem me deixado desistir nunca e por terem me amparado em todas as quedas;

ao meu irmão, pelo indestrutível senso de humor que me fez rir nos momentos mais improváveis e mais necessários;

à Vanessa, minha irmã;

e à Mônica, sempre;

os meus mais sinceros agradecimentos, em nome de uma realização que tantas vezes ameaçou naufragar. Não por mim, mas por vocês, estas páginas existem.



*A poesia só existe como relação: a  
relação que relata e a relação que  
relaciona entre si duas entidades.*

Jorge de Sena

*Conheço-me as fronteiras.  
Quero o resto.*

Helder Macedo

*Este lado é o outro lado e eu vou morrer  
sem percebê-lo.*

Ricardo Kubrusly

Dio, come assoluto, non ha che far con noi.

Giordano Bruno

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	10
I) O MINOTAURO E A HIDRA: POESIA E MITOLOGIA .....	39
II) DO SAL ÀS CINZAS: POESIA E HISTÓRIA .....	70
III) UM DEDO SUJO DE ENXOFRE E UMA CONSTELAÇÃO DE MÉTODOS: POESIA E CIÊNCIA .....	100
IV) AS ARTES DO DEMO E O ESPELHO DE DEUS .....	130
CONCLUSÃO .....	174
BIBLIOGRAFIA .....	179

## INTRODUÇÃO

Durante os autos medievais, a moral das alegorias bíblicas era posta em cena, no centro do palco. No entanto, nos quatro cantos que cercam o centro, paralelamente à ação principal, quatro “diabos” faziam o possível para, sorrateiramente, preencher os espaços vazios. De tais figurantes vem a expressão “o diabo a quatro”: daqueles que, sempre em movimento, ocupam os espaços “esquecidos” por Deus, as margens do palco, transitando entre luz e sombra, tentando seduzir o olhar da platéia e insuflar pequenas porções de caos no domínio da ordem.

Câmara Cascudo, nos verbetes “demônio” e “diabo” de seu *Dicionário do Folclore Brasileiro*, lembra que

no politeísmo grego era entidade protetora ou maléfica: um Bom Diabo (*Agathodaemones*), que Sócrates dizia ser a esposa Xantipa, ou um “Mau Demônio” (*Cacodaemones*), ficando nesta acepção entre os cristãos. (...) em Portugal se começou a inventar apelidos para o diabo, o que constituía a maneira de lograr o demo, pois, segundo a credence, mencionando-se o seu nome, ele poderia aparecer e “fazer das suas”.<sup>1</sup>

De tais afirmações, duas idéias centrais merecem ser destacadas. Em primeiro lugar, a noção do diabo como uma figura de múltiplas possibilidades, transitando entre a proteção e a tentação, sendo rotulado pela “propaganda da oposição” como um ser unilateral, inequivocamente perverso. Em segundo lugar, a íntima ligação entre o ser e a palavra utilizada para designá-lo. A cultura popular, uma vez doutrinada a ver no diabo a imagem do “outro” a ser temido e combatido, passa a evitar o uso de seu nome por atribuir-lhe uma função invocatória.

---

<sup>1</sup> (Luís da) Câmara Cascudo, *Dicionário do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Global, 2001. p. 190.

Listando as possíveis nomenclaturas empregadas no trato à inominável criatura, Câmara Cascudo levanta uma interessante possibilidade etimológica: entre as denominações populares consta a forma “dianho”, a que o folclorista se refere como uma corruptela de *Dianus* – Jano, deus romano de duas faces, responsável por aberturas e portas. Dentro do mesmo verbete, propõe ainda que a forma “oficial”, diabo, seja uma variação do tal apelido, uma evolução do galaico *diañu*.<sup>2</sup> Assim sendo, teríamos preservada no vocábulo a dualidade pré-cristã do diabo: associado a um deus dual e ambivalente que observa a um só tempo o passado e o futuro, ele acaba por ocupar espaço e função semelhantes. Mesmo se considerarmos a raiz grega do vocábulo – *diabolos* – tal sentido permanece preservado, afinal, “*dia – bolos*” é aquilo que é “lançado”(verbo βαλειν) “através”(δια-), o que significa que a tão temida palavra, potencialmente capaz de materializar o indivíduo a que se refere, guarda as histórias de um deus multifacetado e de um anjo caído – lançado através de espaços e do tempo, eternamente em movimento (porque expulso, exilado) e eternamente em busca. Se o diabo é a palavra que o representa, ele é isso: ambigüidade, deslocamento, travessia.

Diz o provérbio italiano que “*quando piove col sole il diavolo fa l’amore*”. O que poderia ser meramente um jogo sonoro, não fosse mais uma demonstração do caráter ambíguo da figura do diabo ao caracterizar o momento em que opostos se unem – sol e chuva – como ocasião para a imagem de um demônio amante, postulando o encontro de contrários como condição para o gozo diabólico. Se, por um lado (ou dois lados), a imagem do diabo está vinculada a Jano, por outro, é freqüentemente aproximada de Eros, como vemos num poema em prosa (gênero, aliás, formalmente ambíguo) de Baudelaire, intitulado “As Tentações ou Eros, Pluto e a Glória”, em que se

---

<sup>2</sup> Câmara Cascudo, *Dicionário do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Global, 2001. p. 195.

narra um encontro entre o eu-lírico e três deuses/demônios a que ele se refere como “dois soberbos Satãs e uma Diaba, não menos extraordinária”.

O semblante do primeiro Satã era de um sexo **ambíguo**, e havia nas linhas do seu corpo a molície dos antigos Bacos. Os belos olhos lânguidos, de cor tenebrosa e **indecisa**, assemelhavam-se a violetas carregadas, ainda, das pesadas lágrimas da tempestade(...).

Fitou-me com os seus olhos inconsolavelmente aflitos (...) e disse-me em voz cantante:

– Se quiseres, se quiseres, eu te farei o soberano das almas, e tu serás o senhor da matéria viva, ainda mais do que o escultor o pode ser da argila; e **conhecerás o prazer, ininterruptamente renovável, de sair de ti mesmo para te esqueceres em outrem, e de atrair as outras almas até confundi-las com a tua.**<sup>3</sup>

Esse diabo que é ambigüidade, movimento de busca atravessando espaços, sem-lugar, exilado e francamente disposto a “sair de si mesmo para se esquecer em outrem” e “atrair as outras almas”, os outros espaços, as outras linguagens, “até confundi-las com a sua”, esse é o diabo que nos servirá aqui como mecanismo de leitura de uma obra poética que se constrói à sua imagem e semelhança.

A produção de Jorge de Sena, ao configurar-se como uma escrita do intervalo, do entre-lugar, num espaço de exílio e como uma proposta intertextual, interdisciplinar e intersemiótica de constante diálogo, dá a ver uma vida que só existe no escrever-se, a partir de uma pátria que só existe como discurso, e numa língua que se constrói a partir de linguagens múltiplas.

Embora saiba que a poesia não é o caminho para a comunicação convencional, por ser o instrumento de que se vale a língua para calar-se, o engenheiro Sena parece privilegiar o verso como elemento de construção das pontes que ergue entre muitos

---

<sup>3</sup> Charles Baudelaire, *Pequenos Poemas em Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. p. 59-60. Grifo nosso.

endereços (seja em Portugal, no Brasil, nos Estados Unidos ou em Creta), diferentes linguagens (a Arte, a História, a Mitologia, a Ciência) e alteridades várias. Autor de uma extraordinariamente vasta produção intelectual, que compreende ficção, teatro, traduções e uma densa obra crítica, Jorge de Sena é, antes de tudo, um poeta. E é como poeta que, recusando para si a “definição” pessoal, se afirma não como o “fingidor”, mas como a “testemunha”. Diz o poeta que

se o “fingimento” é, sem dúvida, a mais alta forma de educação, de libertação e esclarecimento do espírito enquanto educador de si próprio e dos outros, o “testemunho” é, na sua expectativa, na sua discrição, na sua vigilância, a mais alta forma de transformação do mundo, porque nele, com ele e através dele, que é antes de mais linguagem, se processa a remodelação dos esquemas feitos, das idéias aceites, dos hábitos sociais inconscientemente vividos, dos sentimentos convencionalmente aferidos. Como um processo testemunhal sempre entendi a poesia, cuja melhor arte consistirá em dar expressão ao que o mundo (o dentro e o fora) nos vai revelando, não apenas de outros mundos simultânea e idealmente possíveis, mas, principalmente, de outros que a nossa vontade de dignidade humana deseja convocar a que o sejam de fato. Testemunhar do que, em nós e através de nós, se transforma, e por isso ser capaz de compreender tudo, de reconhecer a função positiva ou negativa (mas função) de tudo, e de sofrer na consciência ou nos afetos tudo (...).<sup>4</sup>

Contrária à posição algo divina de unidade perfeita desdobrando-se em várias unidades perfeitas até a estática onipresença ou a onipotência criadora de um poeta-fingidor que se faz poetas, a condição de quem adota o testemunho, conservando sempre “a consciência *concreta* de *estar no mundo* e ser-se, pelo menos no exprimi-lo e portanto criá-lo em poesia, responsável por ele”<sup>5</sup>, sendo sempre múltiplo em si mesmo numa “unidade” imperfeita e impossível, em constante movimento de travessia e transformação, num esforço continuado de “compreender tudo, reconhecer tudo, e

---

<sup>4</sup> Jorge de Sena, *Poesia – I*, prefácio da 1ª ed., p. 26.

<sup>5</sup> Jorge de Sena, *Dialécticas aplicadas da Literatura*. Lisboa: Edições 70, 1978. p.41

sofrer na consciência ou nos afetos tudo”, esta é a condição que se desdobra do signo do diabo.<sup>6</sup> Sabendo-se veículo de permanente metamorfose, a poesia-testemunho de Sena é feita de “expectação e vigilância”, mas também de tentação, de tentativa, de busca pelo que o mundo revela, por outros mundos possíveis, por outras linguagens necessárias. É uma experimentação sensual e sensorial do mundo, num modo que só ao diabo seria possível, já que o Deus que é “Todo e Uno” não costuma se misturar à suja matéria de sua criação.

Caberia lembrar, aliás, que de acordo com as tradições populares de diversos grupos culturais em diferentes espaços e épocas, a autoria da Criação supostamente divina pode ser contestada. Como registra Mircea Eliade em suas investigações sobre os mitos cosmogônicos, vários apresentam uma interação entre Deus e Diabo, sendo este apontado como uma espécie de co-autor da obra de um Deus solitário e desprovido de criatividade.<sup>7</sup> Em inúmeras variantes mitológicas, um Deus consciente da própria impotência cosmogônica ou mesmo sem a imaginação necessária para construir o mundo recorre ao Diabo, pede ajuda, propõe acordos àquele que acaba por ser o “idealizador do projeto”. O Criativo por trás do “Criador”.

O diabo é uma presença recorrente na obra de Jorge de Sena. Em sua obra ficcional, primeiro aparece em *Gênesis*, livro de contos de um ainda jovem escritor. Em “Paraíso Perdido”, os anjos flagrados por Deus em extremo ato de desobediência, atacando os frutos proibidos da árvore do Bem e do Mal, são condenados à

---

<sup>6</sup> Evidente que não se ignora aqui o caráter de multiplicidade ou dilaceração do sujeito comumente atribuídos ao processo heteronímico pela crítica pessoana tradicional; no entanto, parece-nos clara a noção de que a heteronímia pessoana assemelha-se flagrantemente ao mecanismo divino de criação, isto é, dá vida e obra a poetas distintos sem que se perca, contudo, a integridade da identidade original. Com isso, o quarteto de poetas em que se inclui Fernando Pessoa não se afasta de todo da lógica de uma trindade em que cada vértice é uma unidade perfeita embora criada a partir de uma delas, por meio de um sistema de divisão em que o elemento original não perde nada, não se desfaz, não se “divide”. É, naturalmente, um modo de enfrentar a crise do sujeito, mas um modo “supra-humano”.

<sup>7</sup> Mircea Eliade. *Mefistófeles e o Andrógino*. 2ª ed. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p.85-87.

transformação em diabos, mandados diretamente ao inferno. Um deles, Lúcifer, recebe novo apelido – Satanás – e é nomeado o “líder” dos demais. Mais tarde surgiriam as *Antigas e Novas Andanças do Demônio*, livros de contos trazendo o diabo desde o título. Com *O Físico Prodigioso*, novela que tem como protagonista uma espécie de *daimon*, temos o diabo mais estudado da obra de Sena.

Na poesia, o exemplo mais evidente seria *Exorcismos*, livro dos últimos escritos por Jorge de Sena, em que mais uma vez a presença do diabo – ou sua expulsão – aparece já no título. No prefácio de *Poesia-III*, a descrição do poeta dá a ver o quanto a ambigüidade e a duplicidade de sua escrita são por ele vivenciadas num sentido muitas vezes biográfico, movido pela questão do exílio, por exemplo – “com *Exorcismos* (1972) (...), de novo cerca de 60 poemas se me reuniam em complexo volume que não podia deixar de reflectir a condição de andarilho que tem sido a minha...”<sup>8</sup>. Sobre tal complexo e demoníaco volume, escreve Helder Macedo:

alguns dos poemas mais admiráveis desse admirável livro são, de fato, no sentido mais exacto da palavra, “exorcismos” – esconjuros de demónios, executados com um dom de invectiva que não destoaria junto das mais ferozes “cantigas de escárnio” da tradição medieval.<sup>9</sup>

Não será esse, contudo, o único exemplo. Outro volume, escrito um par de décadas antes dos *Exorcismos* e mesmo anterior aos exílios do poeta, evoca, ainda que de forma sutil, a presença do diabo. Em *Pedra Filosofal* (1950), livro de poesia dividido em três partes (Circunstância, Poética e Amor), trazendo como poema de abertura a agressiva ironia de “Paraísos artificiais” em oposição a um possível paraíso natural,

---

<sup>8</sup> Jorge de Sena. *Poesia III*. Lisboa: Edições 70, 1989. p.13

<sup>9</sup> Helder Macedo, “De amor e de poesia e de ter pátria”. In: *Trinta leituras*. Lisboa: Presença, 2007. p.193.



anterior à queda e ao castigo, o que temos é também, em grande medida, uma série de exorcismos atravessados por um “inefável” sarcasmo:

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 3º andar e papagaios de 5º.  
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 da minha terra é que é inefável.  
Inefável é o que não pode ser dito.

No entanto, a referência que nos traz a essa obra sequer depende da leitura de qualquer poema, inefável ou não. O diabo está no título da coletânea. Afinal, “um dos nomes da Pedra Filosofal era justamente *Rebis*, o “ser duplo” (lit. “duas coisas”), ou o Andrógino hermético”.<sup>10</sup> Jano, sabendo-se duplo e exilado antes do exílio, testemunha desde sempre plural do inefável, ousando dizer o que não deve ser dito, conhecer o que não deve ser conhecido, como um Fausto atraído por Mefistófeles, ou antes um Prometeu ante o brilho das chamas, ou muito, muito antes um simples Adão aprendendo o sabor do saber proibido. Não seria sequer ousado afirmar que

**Jorge de Sena personifica um rosto de Jano** que traduz ao nível da sensibilidade duas estéticas reciprocamente condicionadas, como dois satélites em órbita um do outro: uma estética sensorial da finitude e uma estética do espírito infinito,

---

<sup>10</sup> Mircea Eliade. *Mefistófeles e o Andrógino*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p.106.

isto é, nos seus traços mais característicos, uma estética do grotesco e uma estética do sublime.<sup>11</sup>

Sublime será o diabo que cria, que transforma em experiência de absoluto gozo estético tudo aquilo de grotesco que testemunha. Partindo do que pode apreender por meio dos sentidos em um mundo imediato e finito, de uma terra sem árvores, flores ou cânticos, num mundo de censura, mesquinharia e pardieiros, o poeta nos dá o testemunho discursivo do grotesco inefável mas, ao mesmo tempo, em sua outra face, acena com a possibilidade de outros mundos possíveis, oferecendo um retrato da visão que nos é negada, porque inapreensível, do infinito que se esconde nos objetos, nos intervalos, nas ações e nos corpos.

O próprio Sena caracterizaria assim a sua experiência de mundo dual:

Religiosamente falando, posso dizer que sou católico mas não um cristão – o que apenas 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 existem abaixo do Uno, mas neste uno não acredito porque sou ateu. Contudo, um ateu que, de uma maneira de certo modo hegeliana, pôs a sua vida e o seu destino nas mãos desse Deus cuja existência ou não - existência são a mesma coisa sem sentido. Filosoficamente, sou um marxista para quem a ciência moderna apagou qualquer antinomia entre os antiquados conceitos de matéria e espírito. Não subscrevo a divisão do mundo em Bons e Maus, entre Deus e o Diabo (estejam de qual lado estiverem). Apesar da minha formação hegeliana e marxista, ou também por causa dela, os contrários são para mim mais complexos do que a aceitação oportunista de maniqueísmos simplistas.<sup>12</sup>

Sem maniqueísmos, sem antinomias, sem um Deus Todo e Uno, adotando uma postura dialética onde outros optariam pelo dogmático, a obra de Jorge de Sena, como

---

<sup>11</sup> Luís Adriano Carlos, “Epístola aos realistas que se ignoram – Jorge de Sena e a Estética”. In: SANTOS, Gilda (org.). *Jorge de Sena: Ressonâncias; e, Cinquenta Poemas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. p. 63. (grifo nosso)

<sup>12</sup> Jorge de Sena. *Poesia I*. 3ª ed. Lisboa: Edições 70, 1988. p.21

um espelho que reflete seu criador, mais que um exercício de aceitação de sua condição bifurcada, representa uma busca constante pela totalidade, pelo conhecimento de tom renascentista que lhe permita fazer uso de seu caráter de inerente ambigüidade para enxergar o todo, visível e invisível, grotesco e sublime. Uma busca pela Pedra Filosofal, pelo Andrógino hermético, pela sabedoria de testemunho e invenção do Diabo.

Os exemplos não se restringem, naturalmente, à porção “artística” da obra de Jorge de Sena, já que “as suas obras críticas e as suas obras de auto-expressão mais obviamente criativa constituem um todo feito de partes inter-relacionadas”.<sup>13</sup> Na obra crítica, como forma de escrita, a dualidade discursiva do diabo aparece representada, por exemplo, pelas notas de rodapé que se insinuam nos cantos do papel, seduzindo o olhar do leitor do texto principal como faziam os “diabos” do auto medieval, e que por vezes chegam a ocupar mais da metade da página. Tendo Jano duas faces, duas bocas emitem a um só tempo dois discursos que, por mais científicos que sejam, ainda guardam um certo (grande) desejo de subversão, o que faz com que seja absolutamente comum nos estudos de Jorge de Sena a existência de várias páginas dominadas pelo discurso “paralelo”. A disposição diabólica para criar, para romper com o previamente estabelecido, para arruinar conceitos solidificados pela ordem em busca de novas cosmogonias, de novos mundos possíveis, isto é, tudo aquilo que marca a invenção poética seniana, quando voltada para a produção de um discurso teórico ou crítico, faz com que, não apenas pelo conteúdo de suas idéias mas também pela provocação de sua estrutura textual, tudo seja questionável, questionado, e mesmo detalhes aparentemente

---

<sup>13</sup> Helder Macedo, “De amor e de poesia e de ter pátria”. In: *Trinta leituras*. Lisboa: Presença, 2007. p.198.

simples e habituais em qualquer discurso dito científico, como o termo “nota de rodapé”, perdem totalmente o sentido, deixando de significar apenas um adendo ou esclarecimento subordinado ao texto principal, para incorporar a independência de um termo coordenado ao texto como um discurso lateral, mas auto-suficiente.

Entretanto, a participação do diabo na obra crítica de Sena não se limita à influência estrutural. Como “personagem” ou metáfora, ele aparece em várias leituras e ensaios. Por exemplo, entre os muitos e incansáveis estudos de Sena sobre Camões, não falta um olhar atento aos demônios do Poeta, em especial aos demônios d’*Os Lusíadas*:

*infernais* como demónios serão os próprios portugueses, se o rei D. Sebastião os olhar quando lutam por ele. Curiosamente, é esta a única ocasião em que nos é servida uma descrição de quaisquer demónios: *infernais*, *negros* e *ardentes*. E o adjetivo é destituído assim de qualquer conotação diabólica real, para se tornar metáfora de uma metáfora. (...) De facto, *demónio* é *daemonium* do latim tardio, um helenismo, o diminutivo de *daimon*; e *demo* pode ser identificado com o originário *daimon*. Deste modo, Camões – para o intento determinado de fazer passar pelo censor, incolumemente, tudo o que se referisse a mitologias e magias – podia usar ambas as palavras para o Demónio que os outros teriam em mente, enquanto ele – mais sabido em Demónio *et alia* – assim retinha nos vocábulos o sentido helenístico deles: *daimon* significando qualquer espírito sobrenatural, e mesmo um deus como ingenuamente Fr. Bartolomeu Ferreira dissera, na sua licença, que todos os deuses pagãos eram (imagine-se o sorriso de Camões ao lê-lo), e o *daemonium* significando, de um modo ou de outro, todos os outros espíritos menores através dos quais Deus opera.<sup>14</sup>

Habitando o espaço intervalar que conduz o desejo racional de conhecimento e a vertigem maneirista decorrente da constatação das próprias impossibilidades dentro de um mundo em desconcerto, o *Homo totalis* em crise que é Jorge de Sena ao espelhar-se em Camões tem no diabo uma representação nítida de ambos. Talvez seja esta, aliás, uma excelente definição para o diabo: um *Homo totalis* em crise. Alguém que,

---

<sup>14</sup> Jorge de Sena, “Camões: Novas observações acerca da sua Epopeia e do seu Pensamento” (1972). In: -- *Dialécticas aplicadas da Literatura*. Lisboa: Edições 70, 1978. pp.471-476

recusando a Deus o papel central da tragédia cósmica, busque todas as respostas e toda a sabedoria por meio da experimentação, que o mesmo seria dizer por meio do testemunho.

Retomando a *Pedra Filosofal* de Sena, suas partes – Circunstância, Poética e Amor – podem ser encaradas como as etapas que cada um deles atravessa ao longo de sua busca por uma totalidade imperfeita e impossível, em tudo oposta à totalidade-unicidade divina. Sendo a circunstância um mundo desconcertado em que as testemunhas se sentem expulsas, exiladas; a poética, um certo modo de olhar, o testemunho em si, atrelado a um projeto de criação, de registro; e o amor como alternativa, como cura e forma de resistência à circunstância, mas principalmente como desejo, sedução de corpos e almas (e formas e conteúdos, linguagens e temas), reunidos pelo dom de Eros para impulsionar a criação projetada, cosmogônica, poética. A estrutura tríptica eleita por Sena para sustentar sua *Rebis*, funciona como uma espécie de inversão do movimento cíclico desenvolvido pelo tripé “Amor – Conhecimento – Desconcerto” em que se ergue a escrita camoniana. Como obra de um obsessivo leitor de Camões, a poesia seniana já tem desde o princípio a consciência do desconcerto a que chama de “Circunstância” e, por isso, parte em busca do conhecimento (que se traduz em criação “Poética”) de alguma salvação possível – em geral, o Amor.<sup>15</sup>

Tal inversão, contudo, não prejudica em nada a adoção de Camões por Sena como imagem a ser buscada no espelho. É, inclusive, bastante natural, posto que a alteração mais incorrigível provocada por espelhos de qualquer tipo é a perda do sentido original do objeto tornado imagem, da imagem tornada reflexo, direitas se tornando

---

<sup>15</sup> Vale reforçar que falamos aqui de **movimentos cíclicos** empreendidos por tais instâncias e não de formas estáticas que, aliás, nem a escrita seniana nem a camoniana, ambas em constante e franco movimento dialético, seriam capazes de comportar.

esquerdas e vice-versa. Como espelho, Camões é lido, literalmente em verso e prosa, pelo poeta, pelo contista, pelo dramaturgo e pelo crítico Jorge de Sena. Bem como o Diabo. Assim, “por espelho em enigma”, as obsessões temáticas, os testemunhos, a linguagem, as metáforas, a circunstância, a poética e o amor desenham um retrato de palavras através do qual encontramos Jorge de Sena, num exercício de reflexão proposto pelo próprio quando, estudando a obra camoniana, constata e afirma que “revelar a arquitectura do poema era aproximarmo-nos, tão de perto quanto possível, das intenções de Camões, e compreender não só o tema, mas ele mesmo como poeta e homem”.<sup>16</sup>

Num poema em prosa intitulado “O discípulo”, Oscar Wilde cria um desdobramento do mito de Narciso, de acordo com o qual, após o afogamento, as ninfas chorosas lamentando-se ao redor do lago eram por ele interrogadas sobre a beleza do rapaz. Intrigadas, elas imaginam que o lago, espelho freqüente de tal beleza, deveria conhecê-la melhor do que ninguém, ao que o lago, no entanto, responderia: “Mas eu amava Narciso porque, quando ele se inclinava às minhas margens e me mirava, no espelho de seus olhos eu via minha própria beleza refletida.”<sup>17</sup> Como não só de Jano e Eros se alimenta o Diabo, uma boa dose de Narciso é também acalentada pela escrita seniana. A “própria beleza refletida” é constantemente buscada em múltiplos espelhos, mal disfarçados sob a máscara de objetos de estudo crítico. Em cada ensaio, seja sobre Camões, Bernardim Ribeiro, ou a Literatura Inglesa, lá está o reflexo do poeta e do homem Jorge de Sena, num exercício auto-reflexivo de alguém que busca, por meio de

---

<sup>16</sup> Jorge de Sena, “Camões: Novas observações acerca da sua Epopeia e do seu Pensamento” (1972). In: --. *Dialécticas aplicadas da Literatura*. Lisboa: Edições 70, 1978. p.446

<sup>17</sup> “But I loved Narcissus because, as he lay on my banks and look down at me, in the mirror of his eyes I saw ever my own beauty mirrored.” Oscar Wilde, “The Disciple”. In:---. *The complete works of Oscar Wilde*. Stories, plays, poems and essays. New York: Harper Collins, 1989. p. 864. (tradução nossa)

imagens projetadas e fragmentárias, encontrar a própria face dupla, a própria identidade desconhecida. Como lembra Alberto Manguel,

dezenas de imagens falsas de nós mesmos nos rodeiam e por essa razão o emblema do Conhecimento (um espelho nas representações alegóricas do fim da Idade Média e da Renascença) é também o símbolo da vaidade. A face que vemos no espelho pode ser a de nosso eu, aquele que deve ser apresentado a Deus, pois toda face humana é o auto-retrato de Deus: é também um retrato do eu desejoso, o duplo, o proibido, o eu desejado ou imaginado à procura de conhecer a própria identidade.<sup>18</sup>

Duplo, a um só tempo retrato de Deus e do Diabo, em busca do Conhecimento que, afinal, não deve excluir o conhecimento de si mesmo, um *Homo totalis* discípulo de Jano e Eros e Narciso sabe apreciar o potencial mágico de um espelho e não esquece que

o espelho como um instrumento físico para o autoconhecimento era uma presença comum no gabinete de estudos do erudito renascentista. No início da Idade Média, os espelhos haviam adquirido a conotação de enciclopédias: como podiam refletir tudo (e realmente o faziam), tornaram-se uma metáfora adequada para uma reunião de conhecimento que aspirava a ser universal.<sup>19</sup>

Daí que, por representar esse desejo enciclopédico de saber universal, o espelho seja um instrumento freqüente nas mãos de Jorge de Sena, também na produção ficcional e poética mas, principalmente, na produção intelectual em que se mostra claramente perceptível não apenas na escolha de objetos e temas de análise, mas ainda no mecanismo de leitura que desenvolve e define como “aplicação prática da metodologia crítica dialéctico-estruturalista”<sup>20</sup> e que consiste em “ligar a análise formal, a conotação histórico-sociológica, e a correlação arquetípica da psicologia profunda, em

---

<sup>18</sup> Alberto Manguel. *Lendo imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p.186

<sup>19</sup> Alberto Manguel. *Lendo imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p.193.

<sup>20</sup> Jorge de Sena. *Dialécticas aplicadas da Literatura*. Lisboa: Edições 70, 1978. p.11

seus aspectos religioso-mitológicos e sexuais”<sup>21</sup>. O que, em resumo, significaria a reunião de ciência, mitologia e história compondo uma visão de mundo aplicada à arte, seja à sua produção ou à sua investigação.

Além do espelho, outro instrumento fundamental no método de análise crítica proposto por Jorge de Sena é a palavra. Como matéria-prima básica de toda e qualquer obra literária, a palavra e, conseqüentemente, a sua escolha pelo artista funcionam também como um reflexo daquele que constrói a obra. “Assim sendo”, propõe a teoria seniana que

a compreensão de um poeta como Camões reclama que a análise semântica seja conduzida dialecticamente: qualquer contexto deve ser iluminado por todos os outros em que a mesma palavra ou conceito ocorre, e o sentido último dessa palavra, para o poeta, é o que for deduzido dos próprios contextos e que, ao mesmo tempo, os ilumina. (...) A análise de todos os contextos das ocorrências, *na sua sucessão* (...) constitui um dos *fiões condutores* do sentido, que, entretecidos, compõem a textura completa do poema. (...) as referências entrecruzadas poderão revelar-nos o que ele, artificialmente, tentou esconder por trás delas.<sup>22</sup>

Em alguma medida, tentaremos aqui adaptar a metodologia crítica de Sena, o espelho de palavras com que reflete o próprio rosto sobre a arte alheia, como um dos instrumentos para a observação de sua própria poesia, uma espécie de microscópio ampliando os elementos que compõem cada verso, da preocupação formal às obsessões temáticas, partindo de sua proposta “análise semântica conduzida dialecticamente”, em busca dos “*fiões condutores* do sentido, que, entretecidos, compõem a textura completa” de uma obra plural e multifacetada.

---

<sup>21</sup> Jorge de Sena. *Dialécticas aplicadas da Literatura*. Lisboa: Edições 70, 1978. p.25

<sup>22</sup> Jorge de Sena, “Camões: Novas observações acerca da sua Epopeia e do seu Pensamento” (1972). In:---  
*Dialécticas aplicadas da Literatura*. Lisboa: Edições 70, 1978. p.448



Tendo em vista o que o poeta tem a dizer enquanto investigador da literatura produzida por outros, torna-se evidente, por exemplo, a percepção de que

difícilmente a poesia seniana será compreendida, na sua essência medular, à margem de uma perspectiva dialéctica que apreenda a dinâmica contraditória da sensação e da idéia como expressão fenomenal da íntima pluralidade do mundo e das suas representações.<sup>23</sup>

Principalmente quando se sabe que, para Jorge de Sena,

a própria essência da poesia é a procurada perplexidade entre a verdade e a ficção. Ou seja, entre uma verdade humanamente tinta de ficções (da memória, dos interesses de classe, do capricho, etc.) e uma ficção esteticamente imaginada como o que poderia ter sido a verdade. Mas que essa perplexidade seja *buscada* – como único modo de aceder a uma consciência do vero como não-vero – é que é do próprio exercício da autêntica criação poética. Isso constitui, como *significação*, uma ambigüidade irresoluta, já que a resolução dela não é o encontro do significado, mas a realização estética em que a ambigüidade se fixa. A consciência poética vive dessa e nessa ambigüidade. A obra feita, não, porque o fazê-la transferiu de grau a ambigüidade. O sentido construído pela obra é, porém, novamente ambíguo, porque depende inteiramente da ressurgência, no leitor, da ambigüidade inicial. Dialecticamente, os poemas não se fazem com perplexidades resolvidas. O fazer deles é que dialecticamente as resolve num outro grau, em que elas se reformam, num mais lúcido plano da consciência, segundo a interação do texto e do leitor. É de resto esta uma explicação da eternidade relativa das grandes obras, e de quanto elas são susceptíveis de exceder (mesmo sem interpretações abusivas) o que seus autores não estavam em condições de pensar.<sup>24</sup>

A compreensão dialéctica de uma poesia que se faz como busca de perplexidade, como desejo de uma ambigüidade irresoluta, como colocação em prática de uma profunda reflexão teórica e ao mesmo tempo de uma vivência de experimentação e deslocamento, guarda ainda um desafio a mais: o de se estar lidando com uma obra que

---

<sup>23</sup> Luís Adriano Carlos, “Epístola aos realistas que se ignoram – Jorge de Sena e a Estética”. In: SANTOS, Gilda (org.). *Jorge de Sena: Ressonâncias; e, Cinquenta Poemas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. p. 56.

<sup>24</sup> Jorge de Sena, “O Sangue de Átis” (1965). In: ---. *Dialécticas aplicadas da Literatura*. Lisboa: Edições 70, 1978. p.232 (nota 13)

não se contenta com o ser espelho do poeta que a cria e do mundo que a contém ou dos mundos que projeta em imagens. Mesmo quando poeta, o intelectual em busca de conhecimento não descansa.

Jorge de Sena atua como um diabólico sedutor de outras linguagens. Atraindo-as e juntando-se a elas num processo erótico de trocas, obtenção de conhecimento e criação, Sena produz uma obra que, dialogando com várias formas de expressão, transita livremente por todas as áreas do conhecimento humano, mas que, como um diabo consciente de seu papel sintagmático e semântico, entende que a fusão não é possível, que a metamorfose não se completa, que o dentro e o fora não serão mais que espreitados por quem traz a marca do “através” e permanece sempre, como Jano, na abertura – aliás, único ponto de observação válido para quem deseja testemunhar o dentro e o fora. Não chega a mergulhar como Narciso; contudo, atravessa as águas.

Com um olhar analógico capaz de traduzir o testemunho do mundo expresso por outras linguagens, o espaço da abertura, do intervalo entre uma e outra passa a ser palco de um exercício de transfiguração poética em que o diálogo intersemiótico produz composições críticas e elementos oriundos de sistemas lingüísticos distintos se aproximam não apenas no nível da significação mas também, em alguns casos, no âmbito morfológico, no plano mais evidente da potência significante. A poesia passa a atuar como espelho de outros espelhos, de outras formas de apreensão do mundo e de transformação do inefável em testemunho.

Engenheiro, pianista portador de uma educação musical admirável, professor de Literatura, dono de uma curiosidade incansável e de uma fantástica disposição para a pesquisa nas mais diferentes áreas, Jorge de Sena era alguém capaz de dominar, em profundidade, qualquer assunto que lhe despertasse o interesse. Um gênio autodidata,

movido primordialmente pelo desejo de conhecer – ao outro e a si mesmo. Um humanista, verdadeiramente um renascentista fora de época, num tempo em que especialistas em saberes cada vez mais específicos promovem um afastamento cada vez maior entre as diferentes áreas do conhecimento humano, no fundo e no princípio não tão distantes assim.

A complexidade, portanto, inerente à observação dos mecanismos criados por tal indivíduo para a produção de sua obra, é tanto maior quanto mais “especializado” e, desde logo, fragmentário for o saber da época que o observa. Em pleno século XXI, fica evidente o desafio. Não será, naturalmente, muito maior que o dilema auto-imposto por Paul Valéry ao tentar decifrar o “método de Leonardo da Vinci”, cuja dimensão assim diagnóstica:

se todas as faculdades do espírito escolhido estiverem amplamente desenvolvidas ao mesmo tempo, ou se o que restou de sua ação parecer considerável em todos os gêneros, tornar-se-á cada vez mais difícil apreender a sua figura (...). Ao nosso conhecimento falta a continuidade dessa totalidade, de como nela se desvanecem esses informes farrapos de espaço que separam objetos conhecidos, e arrastam após si, ao acaso, intervalos (...).<sup>25</sup>

Sem dúvida, mais que a qualidade de seu trabalho ou o tamanho da produção, o que impressiona em Jorge de Sena é a diversidade de elementos buscados para tecer a trama poética e a harmonia com que são agrupados. Ao contrário do Leonardo estudado por Valéry, que transformava sua visão contínua das diversas “faculdades do espírito” em realizações diversas, aplicando seus saberes múltiplos a execuções distintas (ainda que relacionadas) e permitindo portanto que se analise separadamente a pintura de Da Vinci, a ciência de seus inventos, ou mesmo os escritos de seus diários, Sena conjuga o

---

<sup>25</sup> Paul Valéry. *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*. São Paulo: 34, 1998. pp.9-11

aprendizado de cada matéria em, basicamente, uma única manifestação: a palavra. Claro está que em utilizações tão distintas quanto a poesia, a ficção, o teatro, a crítica, mas de qualquer modo e em todo caso, concentra-se primordialmente em variantes da palavra, exteriorizando por meio da escrita o reflexo do que se passa em sua mente, lugar em que, reunidas, diferentes disciplinas e linguagens convivem e dialogam entre si.

Uma vez definida pelo autor como “ambigüidade irresoluta” em essência, a poesia será, dentro das possibilidades que oferece a escrita, um espaço privilegiado para o exercício de tais diálogos. Como manifestação formal do que o autor escreveria como “essa miséria de ser por intervalos”<sup>26</sup>, a poesia, como fresta entre o plano do mundo sensorial e o infinito intangível, entre grotesco e sublime, escatológico e cosmogônico, o dito e o não dito, será em si mesma o próprio corpo de Jano, a um só tempo o espelho em que Narciso busca sua identidade e a passagem, a abertura que lhe permite encontrar-se com outros mundos. A poesia de Sena configura-se como o lugar em que,

como que pela operação de um mecanismo, uma hipótese se revela, e mostra-se o indivíduo que fez tudo, a visão central onde tudo deve ter-se passado, o cérebro prodigioso onde o estranho animal que teceu milhares de puras ligações entre tantas formas, e cujos trabalhos foram essas construções enigmáticas e diversas, o instinto fazendo a sua morada. A produção dessa hipótese é um fenômeno que comporta variações, mas nenhum acaso. Ela vale o que valerá a análise lógica da qual deverá ser objeto.<sup>27</sup>

A “análise lógica” de tal mecanismo fornece, naturalmente, possibilidades várias e não-excludentes. Uma delas seria encarar o sistema de produção poética de Jorge de Sena como decorrente de um modelo analógico de visão de mundo. Referindo-se ao processo de Leonardo da Vinci, define Valéry que

---

<sup>26</sup> Jorge de Sena. “Ode à Incompreensão” In: *Poesia I*. Lisboa: Edições 70, p. 151.

<sup>27</sup> Paul Valéry. *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*. São Paulo: 34, 1998. pp.11-13

a analogia é exatamente a faculdade de variar as imagens, de combiná-las, de fazer que a parte de uma coexista com a parte da outra e de perceber, voluntariamente ou não, a ligação de suas estruturas.<sup>28</sup>

Conceituada dessa maneira, a analogia funciona como um termo bastante adequado para abordar a relação que se constrói na escrita seniana entre a poesia e outras linguagens. Tal relação, que não é descritiva ou mimética como pode porventura parecer a olhares apressados, se dá como uma busca de que “a parte de uma coexista com a parte da outra”, ressaltando neste “coexistir” a permanência da integridade original de cada elemento envolvido na “combinação”. O que em termos práticos significa dizer que, diante de um poema sobre um quadro, por exemplo, o que vemos não é uma descrição do quadro, ou uma imitação do quadro em palavras, mas uma interação entre literatura e pintura, um diálogo entre duas linguagens distintas que, por alguns instantes tentam se aproximar uma da outra, por instantes formando uma espécie de terceira linguagem em que possam se entender, a poesia tentando ser mais visual, o quadro tentando verbalizar sua imagem, sem que, contudo, a poesia deixe de ser poesia e a pintura deixe de ser pintura. Poema e quadro coexistem num certo espaço, num certo intervalo de tempo, numa harmonia tensa em que nenhum deixa de existir como forma individual e distinta que o outro nunca poderá ser.

Através da analogia é possível observar como uma estrutura se aproxima de outra, como se parecem em alguns aspectos e repelem em outros, são comparadas como objetos com algo em comum por um olhar capaz de perceber conexões onde a maioria vê apenas diferença e por vezes mesmo oposição. Como afirma Valéry,

---

<sup>28</sup> Paul Valéry. *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*. São Paulo: 34, 1998. p.21

o segredo (...) está nas relações que eles encontraram – que foram forçados a encontrar – *entre coisas cuja lei de continuidade nos escapa*. (...) entre coisas que não sabemos transpor ou traduzir para um sistema da totalidade de nossos atos.<sup>29</sup>

Estamos, então, diante de duas novas possibilidades, duas novas abordagens oriundas do desdobramento do que chamamos analogia. Em primeiro lugar, a idéia de que os diálogos são encenados por “*coisas cuja lei de continuidade nos escapa*”, propõe uma leitura em que, como manifestação de uma busca por continuidade, temos o tal poema e o tal quadro, citados há pouco como hipotético exemplo, envolvidos numa relação de intensa atividade erótica em que, como já ditava o princípio analógico, duas formas descontínuas se mantêm como tal, embora haja o desejo e a tentativa de fusão, expressa por uma espécie de penetração do quadro pela poesia, em busca de um conhecimento apenas possível a quem se atreve a conhecer algo ou alguém por dentro. Buscando ao fundo seu próprio reflexo, a poesia ressurgiu do mergulho encharcada pelo outro, conhecendo seu íntimo e, por isso mesmo, auto-consciente como nunca de sua própria forma, de seu próprio corpo e de sua linguagem.

A idéia de que as formas descontínuas são “coisas que não sabemos transpor ou traduzir para um sistema da totalidade de nossos atos” convida ao segundo desdobramento possível: a leitura do diálogo entre o poema e o quadro como uma tentativa de tradução de uma linguagem nos termos de outra. Sobre o processo de tradução, escreve Jorge de Sena que

nunca ninguém possui uma tão inteira identificação cultural com outro universo linguístico, que não sinta a necessidade de repensá-lo na sua língua; e nunca ninguém se desnacionalizou culturalmente tanto, com dignidade, que não precise aferir pela sua língua a expressão dos outros. É assim que a tradução é muito menos um remedeio, para tornar acessível um texto a

---

<sup>29</sup> Paul Valéry. *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*. São Paulo: 34, 1998. p.23-25

quem não domina a língua dele, que um meio efectivo de apropriação cultural, pela qual inserimos no mundo da nossa expressão, outros universos que não o nosso. (...) Tanto assim é que sempre as censuras proibiram, neste mundo, em tradução, o que muitas vezes não proibiam nos originais. E isto não sucede, porque as classes dirigentes temam a difusão, em mais amplos meios, do que, restrito a grupos necessariamente mais cultos (e mais elevados, pois) seria menos perigoso. É porque, psicossocialmente, sentem que não se torna *nosso* o de que linguisticamente não nos apropriámos. De resto, a tradução é uma forma de decifração estilística; e, dado que o homem não possui efectivamente aquilo que não faz (ou não refaz pela consciência crítica), ela é, também, uma forma dialéctica de consciencialização. (...) a tradução não é uma escola de imitação. Só se imita o que se não conhece por dentro.<sup>30</sup>

O discurso citado evidencia, dentro da concepção seniana, a tradução como um mecanismo analógico, erótico, de busca pela posse daquilo que se deseja conhecer verdadeiramente. Sena define a tradução como um processo de “apropriação lingüística”, “decifração estilística”, “forma dialéctica de consciencialização” e recusa sem rodeios o rótulo de imitação. De tradução fala-se aqui, mas poderia perfeitamente ser esta uma reflexão sobre a relação entre aquele poema e aquele quadro, e mais uma vez temos o exemplo do funcionamento das conexões senianas – o texto crítico como reflexo da poesia que reflete o poeta e nele o homem, ou talvez o contrário.

Com isso, entretanto, surge ainda outra possibilidade. Se o texto crítico reflete a poesia, e a luz, como se sabe, viaja em mão dupla, a poesia necessariamente será o espelho diante do espelho, o que gera não só o infinito mas também a constatação de que, voltando ao poema e seu quadro, o primeiro seja a análise crítica do segundo, ainda que tornada também objeto de arte e, portanto, passível de novas interpretações. Como lembra Alberto Manguel,

---

<sup>30</sup> Jorge de Sena, “O Sangue de Átis” (1965). In: ---. *Dialécticas aplicadas da Literatura*. Lisboa: Edições 70, 1978. p.272

para o bem ou para o mal, toda obra de arte é acompanhada por sua apreciação crítica, a qual, por sua vez, dá origem a outras apreciações críticas. Algumas destas transformam-se, elas mesmas, em obras de arte, por seus próprios méritos: (...) os comentários de Samuel Beckett sobre a *Divina Comédia*, de Dante, os comentários musicais de Mussorgsky sobre as pinturas de Viktor Gattman, (...) a versão de Thomas Mann da *oeuvre* musical de Mahler.<sup>31</sup>

Por esse prisma, cada poema nascido do diálogo entre a literatura e outras linguagens, atuaria como uma composição crítica, isto é, como uma construção sugerida pela leitura crítica de outras imagens, a que chamamos “composição” pelo sentido de reunião em uma forma sugerido pelo termo, mas também pelo fato de pertencer ao código semântico de quase todas as manifestações artísticas – utiliza-se o vocábulo para designar criações musicais, pictóricas, fotográficas, poéticas – o que nos remete à noção de que, em algum nível, toda criação é um exercício de “pôr junto”, de convocar uma reunião de elementos distintos que guardam entre si alguma relação que os aproxima, mesmo que apenas aos olhos de quem os seleciona para a sua obra.

O que pretendemos com esse levantamento de idéias e conceitos não é, contudo, apenas a busca de um método de leitura dos diálogos empreendidos por Jorge de Sena em sua poesia, mas uma seleção de instrumentos que possam ajudar na observação de tais diálogos, sinalizando o caminho para a compreensão de sua obra poética como um todo. Não por acaso, cada uma das possíveis abordagens apontadas até aqui, para além de sua eficácia no trato dos diálogos intersemióticos, está diretamente relacionada com algum aspecto importante para o entendimento da poética seniana. A analogia, em seu desejo de coexistência, guarda o princípio do testemunho; no erotismo, temática freqüente na poesia de Sena, reúnem-se o amor e a busca pela totalidade; pela tradução,

---

<sup>31</sup> Alberto Manguel. *Lendo imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p.30



na aflição de atribuir sentido ao inefável das circunstâncias, domando o mundo em poesia para compreender em seus próprios termos aquilo de que não se sente proprietário ou propriedade, conhecemos a angústia do exilado; com a composição crítica, diálogo feito forma, vislumbra-se a chance de estabelecer um convívio entre as testemunhas. Este, aliás, um dos principais motivos para a construção de uma obra fundada no diálogo, posto que, nas palavras de Jorge de Sena, “o convívio das ‘testemunhas’ é a única maneira de ultrapassar os tribunais de exceção que os grupos e os interesses criados constituem”.<sup>32</sup>

Se partimos, contudo, de uma origem renascentista, as rotas que tomamos conduzem a outro momento histórico e filosófico. Juntas ou separadas, as possibilidades de abordagem que elegemos para a investigação da poesia seniana nos remetem ao pensamento romântico, em particular ao do primeiro Romantismo alemão, com Novalis e os irmãos Friedrich e A. W. Schlegel (este último, tradutor de Camões em língua alemã). Afinal, se para um renascentista a meta era o conhecimento do todo, a modernização e extrapolação dessa meta, desenvolvida pelos românticos como busca pelo autoconhecimento e a utilização da arte como meio de reflexão e interpretação do mundo através das especificidades de um sujeito com particular talento para a analogia, é o que verdadeiramente encontramos na poética seniana.

Segundo Novalis, “Todas as idéias são aparentadas. O *air de famille* é chamado analogia.”<sup>33</sup> Para Friedrich Schlegel, “transportar-se arbitrariamente ora nesta, ora naquela outra esfera [...] apenas um espírito que contenha em si um sistema inteiro de pessoas pode fazê-lo, e em cujo interior amadureceu o universo.”<sup>34</sup> Na base do

---

<sup>32</sup> Jorge de Sena. *Poesia I*. 3<sup>a</sup> ed. Lisboa: Edições 70, 1988. p.28

<sup>33</sup> Novalis, *Pólen*. 2<sup>a</sup>.ed. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 2001. p.137.

<sup>34</sup> Friedrich Schlegel, *apud* Walter Benjamin, *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 1999. p.120.

pensamento de Valéry sobre as múltiplas competências de Leonardo da Vinci, encontramos os resíduos ainda fortes da teoria romântica que prega a analogia e a reflexão como mecanismos de busca do conhecimento e de produção artística. Embora nem sempre compreendido pela crítica, o pensamento romântico serve de parâmetro a grande parte da literatura produzida ao longo de todo o século XX, como nota, por exemplo, Davi Arrigucci Jr. em seu longo ensaio sobre a poesia de Carlos Drummond de Andrade lida à luz do Romantismo alemão:

Drummond dá demonstração de sua força imaginativa pelo notável poder de articulação que demonstra, ou seja, pela capacidade artística de integrar a multiplicidade na unidade. A articulação, categoria estética central a toda a arte moderna, é uma chave para a compreensão de sua poética e tem precisamente no chiste uma primeira manifestação decisiva.<sup>35</sup>

O poder de articulação de que fala o crítico é o de que se vale o poeta para a construção de metáforas e imagens inusitadas que fazem da poesia de Drummond um exercício particular e único de reflexão e produção. Evidentemente, não se trata exatamente do mesmo tipo de articulação encontrado na obra de Jorge de Sena, mas a intenção e o impulso que levam à experimentação de um olhar sobre o mundo capaz de aproximar diferenças e questionar semelhanças irrefletidas, buscando romper com o pré-estabelecido e com os vícios e acomodações da linguagem, são, em grande medida, os mesmos. Esse impulso, a que Arrigucci se refere como “chiste”, os românticos alemães chamavam *Witz*, e, como este será um conceito dos mais fundamentais para o entendimento de uma obra que funda seu saber na analogia, optamos aqui por manter o termo no original sempre que necessário, por concordarmos com o posicionamento de Márcio Suzuki ao afirmar que

---

<sup>35</sup> Davi Arrigucci Jr., *Coração Partido*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 32

a tradução que aqui se faz do *Witz* como chiste perde, sem dúvida, algo da ressonância filosófica da palavra em alemão, onde corresponde ao francês *esprit*, ao inglês *wit* e ao latim *ingenium* (o que tornaria também plausível a tradução por “engenho” em português). Tais como nestes, *Witz* é, para usar a definição de Christian Wolff, “a facilidade de perceber semelhanças”. (...) Schlegel retoma o termo conscientemente, pois para ele o *Witz* seria o “espírito combinatório”, “a capacidade de descobrir semelhanças entre objetos que de resto são bem independentes, diferentes e separados.”<sup>36</sup>

O *Witz*, segundo a concepção romântica, seria o princípio humano gerador da linguagem, da mitologia, da arte. Como “espírito combinatório”, capacidade de perceber e provocar analogias, é a faculdade irônica do pensamento, como indica a pobre tradução em português por “chiste”. Porém, como lembra Márcio Suzuki,

pensado não apenas como produto natural, mas como princípio da arte combinatória, o chiste seria o liame que, como a religião (no sentido do verbo latino *religare*), permitiria vincular todos os saberes específicos num saber do saber, arte e ciência universal ou enciclopédia.<sup>37</sup>

Como engenho diabólico, lançando o *logos* em movimento de busca e articulação, acenando com a promessa de conhecimento total e com a competência alquímica de transformação de materiais que só à arte é permitida, o *Witz* almejado pelos românticos como componente intrínseco ao gênio é aquilo que torna possível a transgressão de fronteiras e a religiosa consagração dos saberes na forma impura e profana do verso. Dizendo sobre Drummond o que poderia ser aplicado também a Sena, Arrigucci escreve que

na verdade, a qualidade artística de sua obra depende do poder de articulação de que ele é capaz. Sua técnica de construção lida com materiais heterogêneos e divergentes, mas, ao mesmo

---

<sup>36</sup> Márcio Suzuki, *O gênio romântico: crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel*. São Paulo: Iluminuras, 1998. p. 197, nota 28.

<sup>37</sup> Márcio Suzuki, *O gênio romântico: crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel*. São Paulo: Iluminuras, 1998. p.215

tempo, com o mal-estar em face do mundo de onde os retira. Só assim salva a multiplicidade contraditória do mundo e da alma na unidade do poema, sem anular as diferenças, que constituem o pulso vivo das contradições, ou desconhecer o sem-fim das coisas que tendem a escapar ao desejo de totalidade quando se quer dar forma.<sup>38</sup>

Dando forma através da escrita aos embates não-resolvidos entre as heterogeneidades e divergências das coisas, produzindo beleza com o “mal-estar em face do mundo”, mantendo uma luta com as palavras na tentativa de mediar finito e infinito, convertendo em imagens as metamorfoses incompletas que respeitem a contradição “sem anular as diferenças”, conhecendo intimamente o saber que só se tem através da ironia, o diálogo de testemunhas existente no confronto entre a poesia de Drummond e Sena deixa ver a distante filosofia de Schlegel e Novalis como estranho mas eficaz ponto de contato, capaz de iluminar a ambas. Tanto num como no outro,

o xis do problema é o modo como a reflexão, que espelha na consciência o giro do pensamento refletindo-se a si mesmo, se une ao sentimento e à sua expressão poética, determinando a configuração formal do poema, num mundo muito diferente daquele dos primeiros românticos e da poesia meditativa que inventaram.<sup>39</sup>

De acordo com Walter Benjamin, a reflexão é o principal fundamento da teoria romântica do conhecimento, por seu caráter de processo em processo, infinitamente inacabado, que se vai compondo através de um sistema de especulações (em todos os sentidos) que promovem um saber i-mediato (no sentido mesmo de sem mediação) e dinâmico<sup>40</sup>. Nesse sentido, assim também é o processo das “metamorfoses poéticas” de Sena, através do seu mecanismo de penetração / apropriação analógica conjugado em

---

<sup>38</sup> Davi Arrigucci Jr., *Coração Partido*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p.32

<sup>39</sup> Davi Arrigucci Jr., *Coração Partido*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p.16

<sup>40</sup> Walter Benjamin, *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 1999. p.32.

composições críticas que tendem a permanecer no intervalo da metamorfose incompleta, da comunicação imperfeita entre as diferenças e semelhanças que marcam a unicidade de cada um dos elementos envolvidos, promovendo uma infinita tentativa de conhecimento do outro, como uma cristalização de “amantes enlaçados” que acaba por conferir eternidade ao efêmero momento do gozo.

A atenção do poeta é dedicada, basicamente, a quatro instâncias: a Mitologia, a História, a Ciência e a Arte. Esta divisão, observada tanto em sua produção poética quanto na crítica, não é, evidentemente, absoluta, como se possibilitasse a separação dos poemas em compartimentos bem definidos – afinal, tratamos aqui de ambigüidades irresolutas. Uma vez convocadas ao jogo da transfiguração poética, as linguagens se misturam, disputam cada poema como um palco. Porém, parece-nos necessário examinar os diálogos por etapas, observando as especificidades e exigências de cada uma das matérias elencadas. Assim, embora isso não signifique uma separação estanque, trataremos, ao longo desta tese, de cada diálogo específico em cada um dos quatro capítulos que a compõem.

Klee afirmara que “a arte não reproduz o visível, mas torna visível”.<sup>41</sup> A transfiguração poética das diferentes linguagens artísticas realizada por Jorge de Sena não reproduz a arte, mas certamente torna visíveis novos ângulos. Não só as artes, ou a poesia, mas o mundo é feito de ambigüidade, dualidades e conexões, e assim portanto deveria ser lido por mecanismos que tivessem por objetivo a abertura ao diálogo em todas as suas formas e não por especialidades isoladas que ignorem a diversidade e a pluralidade dos elementos, bem como as relações intrínsecas que ligam cada conceito ao seu oposto. Ainda com Klee, vemos que

---

<sup>41</sup> Paul Klee. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p.43

o espaço é também um conceito temporal. (...) Quando um ponto se torna movimento e linha, isso implica tempo. A mesma coisa ocorre quando uma linha se desloca para formar um plano. Igualmente no que diz respeito ao movimento dos planos para formar espaços.

Em cena, portanto, o tempo. Personagem: o movimento.

Em todo o universo, o que se dá é o movimento.<sup>42</sup>

Talvez por isso os antigos intuissem a incapacidade criativa de um Deus que se encontre permanentemente em toda parte e que, portanto, não conheça a necessidade do deslocamento, incluindo, então, em seus mitos cosmogônicos o Diabo como “co-autor” do projeto original. Como exilado, vagando pelo mundo em busca de almas, andrógino castrado de sua angélica condição original, o Diabo faz do movimento sua especialidade, principalmente porque, sem asas, caminha como todos os humanos. Se “a arte é como uma parábola da Criação”<sup>43</sup>, talvez nela esteja a chance de, ao menos uma vez, dar ao “pobre Diabo” o crédito por sua vasta contribuição: movimento, diálogo, incerteza, sedução, ironia.

A leitura de uma obra feita de ambigüidade, deslocamento, travessia, demanda um olhar também diabólico, dialético. Partindo desta reflexão preliminar, pretendemos explorar a poesia de Jorge de Sena através do prisma de multiplicidade e do diálogo intersemiótico, verificando os mecanismos de que se vale o poeta para a composição de sua obra-testemunho a partir das aberturas que ocupa entre a Poesia e os outros principais sistemas de investigação e compreensão do mundo: a Mitologia, a História, a Ciência e a Arte. (Quatro – do jeito que o diabo gosta.)

Encerramos, então, esta introdução, fazendo uso do desfecho de Sena ao prólogo de seus *Estudos de Literatura Portuguesa-I*, em que lemos menos uma imprecisão do

---

<sup>42</sup> Paul Klee. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p.46

<sup>43</sup> Paul Klee. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p.49

que um desejo sincero aos que se aventuram além dos prefácios, no mergulho às profundezas das páginas seguintes: “Que vos leve o diabo”.<sup>44</sup>

E que ele nos seja um bom guia.

---

<sup>44</sup> Jorge de Sena. *Estudos de Literatura Portuguesa-I*. 2<sup>a</sup>.ed. Lisboa: Edições 70, 2001. p.13

## I) O MINOTAURO E A HIDRA: POESIA E MITOLOGIA

*São precisamente as 'metamorfozes' o que nos  
permite olhar a cabeça de Medusa.*

Jorge de Sena

Num espetáculo de mágica, há uma proposta clara: convencer o público de que o fantástico é possível, de que não há limites para a imaginação, de que a magia existe e está ali, no palco, diante de seus olhos estupefactos. Embaralhados como cartas, por mãos ágeis em movimentos bem ensaiados, a verdade, o verossímil e o truque se confundem para criar o desejado engano, a ilusão, o momento de êxtase para mágico e platéia, arrebatados todos, cada qual em seu papel predeterminado – o artista, a audiência, o voluntário, o cético – todos ansiosos pelo momento do susto, do espanto, do aplauso.

Nesse contexto, uma personagem fundamental tem por missão distrair os olhares, envolver o público apenas com gestos largos, roupas justas e sorrisos capazes de fazer pular os coelhinhos das cartolas. A assistente do mágico, mais do que apenas ocupar os espaços vazios do palco, tem, como os diabos das encenações medievais, a função de mediadora entre os pobres mortais pecadores que assistem boquiabertos ao espetáculo e as criaturas de outro mundo capazes de criar realidades irreais no alto de um tablado qualquer. Meio humana, meio mágica, ela conhece os segredos dos bastidores, sabe o que a platéia sente, e ainda guarda mistérios próprios, como a capacidade de manter sempre lindo o tal sorriso, mesmo quando espremida dentro de uma caixa trespassada por lâminas, mesmo quando serrada ao meio.



Igualmente capaz de converter o absurdo em verdade, executando truques que só dependem da habilidade manual e algumas palavras especiais, o poeta é também uma espécie de mágico. Sem palco e em geral sem aplausos, mas ainda assim um artista da ilusão, capaz de mostrar-se “demiurgo e mago”<sup>45</sup> a um simples toque de caneta. E conta, naturalmente, com uma assistente muito especial: a linguagem.

Vergílio Ferreira afirmara que “ao princípio não era o Verbo mas *aquilo* que quis dizer. Ou seja, o que estava *antes* dele. O poeta não cria apenas uma nova linguagem mas um mundo oculto que ele revelou”<sup>46</sup>. Ciente de que a palavra é sempre uma ficção que delimita e determina, o escritor que buscava desvelar a aparição da essência através da arte nos dá aqui uma passagem aos bastidores da criação literária. Permite que vejamos no camarim, em processo de arrumação, a linguagem como assistente do mágico. Dançando e sorrindo no palco, a linguagem ajuda a encobrir os truques que possibilitam ao poeta a revelação de um novo mundo, seja este criado por ele ou apenas entrevisto nas frestas do mundo concreto que escapam à atenção cotidiana.

Uma assistente de mágico gloriosa e toda de linguagem feita na poesia de Jorge de Sena é a Afrodite Anadiômena de seus sonetos. Nascida das águas e de uma construção poética em que as palavras evocam sonoridades, como o mar, mas que talvez por uma espécie de aquosa acústica ainda não produzem inteiro sentido como ao que estamos acostumados em terra firme, Afrodite chama a atenção para si, para seus mistérios de significação, mistérios de mulher e de mar descritos numa oceânica linguagem. Inscreve-se na obra do poeta como exercício de experimentação, de implosão das estruturas tradicionais, de revolta contra a significação esgotada das

---

<sup>45</sup> Jorge de Sena, “Wanda Landowska tocando Domenico Scarlatti”. In: *Poesia-II*. p.173-4

<sup>46</sup> Vergílio Ferreira, *Escrever*. 4ed. Lisboa: Bertrand, 2001. p. 96.

palavras já muito gastas. Nascidas do mar como toda forma de vida, como todo princípio evolutivo, as palavras que constroem essa nova Afrodite – nova, apesar de todo o eco clássico e helênico que a acompanha – parecem romper com um estatuto de linguagem e de sentido, na tentativa de dar início a uma nova gênese, a uma nova mitologia para um novo mundo, a uma nova poesia para um novo poeta.

Tudo não passa, contudo, de disfarce. Dança coreografada e sorrisos distraíndo a atenção de leitores e de críticos, impedindo a apreensão de um movimento de criação poética que está sempre presente, com o mesmo intuito de exhibir a visão concreta das fendas e frestas a que os outros não prestam a devida atenção.

Porém, de fendas, frestas e Afrodite falaremos mais tarde. Por ora nos ocupamos da mitologia imposta ao poeta por seus leitores. O mito do poeta-intelectual, reforçado por uma aparente racionalidade lógica que seria inerente ao engenheiro Jorge de Sena, faz com que, de “demiurgo e mago”, o poeta passe a mero construtor de versos. Ao menos é o que se depreende dos testemunhos abaixo:

“Riqueza de motivos mais intelectuais do que poéticos”  
(Andrade, 1943)

“Infinitamente mais inteligente que poeta propriamente dito.”  
(Simões, 1951)

“Muito mais inteligente que poeta.” (Vasconcelos, 1959)

“Muito culto, de uma cultura em que a planta frutifica sem dar flor.” (Simões, 1959)

“A poesia de Camões, quando sobe mais alto, é lírica. Quando intelectual, embora impressione, perde-se nas volutas do nosso cérebro.” (Simões, 1938)<sup>47</sup>

Elencados por Jorge Fazenda Lourenço em um breve artigo sobre a fortuna crítica de Jorge de Sena, os depoimentos acima dão conta do que grande parte da crítica (não apenas num passado distante) tem a dizer sobre o autor. Atacado pelo excesso de “motivos intelectuais”, de demonstração de cultura, de inteligência, o poeta desenvolve

---

<sup>47</sup> Jorge Fazenda Lourenço. “Nem eu delicadezas vou contando – sobre a fortuna de Jorge de Sena nos anos 40”. In: *Jorge de Sena: vinte anos depois*. Lisboa: Cosmos, 2001. p. 141-2.

uma produção poética cada vez mais rica em diálogos com outras áreas do conhecimento, com demonstrações cada vez mais claras de sua assombrosa capacidade intelectual, acompanhada sempre de prefácios sempre mais ácidos e menos complacentes. Prefácios estes, aliás, capazes também de ajudar a encobrir os truques e façanhas do poeta, desviando mesmo olhares normalmente atentos ou verdadeiramente interessados e induzindo a erro mesmo alguns leitores experientes e bem-intencionados.

Parece-nos ser esse o caso, por exemplo, do longo e monumental estudo de Fazenda Lourenço (*A Poesia de Jorge de Sena: Testemunho, Metamorfose, Peregrinação*). Ofuscado pela teoria depreendida do que diz o poeta no prefácio de seu *Poesia I*, o crítico desenvolve um grande esforço de aplicação das palavras de Sena aos poemas, num exercício de leitura que acaba incorrendo em equívocos como o de afirmar que “não parece haver (...) em Jorge de Sena, uma poética, nem, tão-pouco, uma ‘teoria’ dela, no sentido abstracto e resvaladiço de uma metafísica da poesia.”<sup>48</sup> Não há, de fato, nada de abstrato, resvaladiço ou metafísico na poesia seniana; teoria, por outro lado, há muita, ou muitas, conjugadas todas na construção de uma poética que se quer, aliás, em construção. Uma poética do diálogo, no sentido de viver em busca do outro, em busca do conhecimento, em busca do humano, na tentativa de tornar possível e manter constante a comunicação com a humanidade. Mesmo que nem sempre a mesma humanidade esteja apta ou disponível ao diálogo, como vemos em sua “Contrição”:

Que importa que todos me esqueçam  
mesmo sem querer?

Que importa que a humanidade não exista  
e apenas haja homens  
embora vivendo, nascendo, morrendo, semelhantemente?

Se os homens são tantos que, procurando bem,

---

<sup>48</sup> Jorge Fazenda Lourenço, *A Poesia de Jorge de Sena: Testemunho, Metamorfose, Peregrinação*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998. p.18.

sempre se encontram mais alguns;  
se são tão frágeis que mal podem cair;  
e se eu sou tão desgraçado, tão ímpar, tão mental,  
que tenho de voluntariamente  
desejar amá-los.<sup>49</sup>

Partindo, naturalmente, dos termos enumerados por Fazenda Lourenço e extraídos da própria “teoria poética inexistente” de Jorge de Sena, isto é, o testemunho, a metamorfose e a peregrinação, surge, ao longo da poesia e mesmo da prosa ficcional ou ensaística do autor, uma proposta poética fundamentada no desejo de contato e comunicação com tudo o que se dá por meio de criação, intervenção ou intenção humana, de “sentir os outros lá onde eles próprios se negam ou se esquecem”<sup>50</sup>. Tomando como mecanismo o diálogo entre diversas linguagens, o livre trânsito entre a poesia e outras formas de expressão/criação/reflexão, Jorge de Sena constrói para si uma trilha de investigação de si mesmo e do mundo e um canal de comunicação com o outro, não importando a sua linguagem ou sistema semiótico de origem. Ou seja, faz de sua poesia um veículo de diálogo a partir de diálogos.

A Mitologia será, então, o primeiro desses diálogos a nos interessar particularmente neste trajeto, até porque, em realidade, como nos lembra o mitólogo Eudoro de Souza, “o *mythos* precedeu o *logos*”<sup>51</sup>, ou seja, no princípio não era, ainda, o Verbo. Claro está, mas sempre é válido reafirmar, que o estudo dessa linguagem anterior à linguagem não se presta a uma longa lista de biografias dos deuses, matéria que frequentemente se tenta passar por mitologia; no máximo, poderia se falar, como sugere Eudoro de Souza, em “thanatographies”<sup>52</sup>, posto que pouco importa a vida de um

---

<sup>49</sup> Poema de *Perseguição*, 1942. In: *Poesia-I*. 3ed. Lisboa: Edições 70, 1986. p.46.

<sup>50</sup> Jorge de Sena, *A Condição Humana* de Malraux. In:---. *Maquiavel, Marx e outros estudos*. Lisboa:Cotovia, 1991. p. 156.

<sup>51</sup> Eudoro de Souza, *Mitologia. História e Mito*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2004. p. 45.

<sup>52</sup> Idem, p.48.

deus em comparação à sua morte, que, enquanto metamorfose que é, dá origem a um mundo e a toda uma possibilidade de significação. O que aqui tomamos, no entanto, por mitologia, nada mais é do que uma forma de falar sobre a construção de um discurso que se apresenta como mundo, através do discurso que se apresenta como homem. Afinal, “o mito é uma fala”.<sup>53</sup>

De acordo com Roland Barthes, “a mitologia faz parte simultaneamente da semiologia, como ciência formal, e da ideologia, como ciência histórica: ela estuda idéias-em-forma”.<sup>54</sup> A Mitologia que se vê na poesia de Jorge de Sena, como tudo o mais que interessa ao poeta, é uma criação humana de busca e produção de conhecimento. Mas, enquanto sistema de estudo semiológico/ideológico de “idéias-em-forma”, nos serve aqui também como primeiro passo em busca da decifração de uma poética seniana. Referimo-nos há pouco a este estudo como trajeto – diabólico trajeto por uma poética que se faz também no percurso de um caminho. Vejamos então o que um mitólogo teria a dizer sobre trajetos, percursos e caminhos:

o nosso caminho tem início no mundo dos homens, passa por não sei quantos mundos dos deuses, termina fora de todos os mundos, de homens e de deuses. Mas a iniciação é iterativa. (...) O Caminho tem muitas estações e iniciado tenho de ser de novo, ao passar de uma para outra. E cada início é diferente do outro. Talvez não haja graduação. Metamorfose, somente; metamorfose de mim e do mundo.(...) A iniciação está terminada desde o início da excedência incontida, e as estações ultrapassadas só a confirmam, enquanto firmam a incontinência do excesso. O Mundo excede-se em mundos, e os mundos, no que já não é mundo – só a Excessividade Caótica, grande maré que sobe rumorejante do fundo do Abismo sem fundo, a que se entrevê na passagem de mundo para mundo, quando perigosamente se vive os momentos em que já não se vive em um, mas ainda não se vive em outro, quando suspensos nos encontramos no entremundos.<sup>55</sup>

---

<sup>53</sup> Roland Barthes, *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1993. p.131.

<sup>54</sup> Idem, p.134.

<sup>55</sup> Eudoro de Souza. *Mitologia. História e Mito*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2004. p. 66.

Falar em “incontinência do excesso” é sempre falar do processo de criação, seja do homem, seja da natureza. Mas com relação a Jorge de Sena, tão afeito à peregrinação entre mundos, entre terras, entre diferentes áreas do conhecimento e modos de expressão literária, esse excesso intelectual e criativo incontrolável é o impulso que leva à analogia como método, à pesquisa como obsessão e à poesia como necessidade. Como processo sempre renovado de iniciação na travessia de uma estação à outra, de um mundo a outro, a metamorfose contínua é a consequência mais evidente dessa “excessividade” traduzida em movimento, e as “estações ultrapassadas” (as diferentes linguagens, em nossa leitura, como diferentes modos de busca pelo diálogo com o outro) surgem como etapas de uma diabólica trajetória de retorno dos infernos,

não só para dizer-se que lá se havia descido, embora isso não seja pouco. Pouco não é, mas também não é quanto baste a quem nada basta. A quem nada basta, por pura excedência que é, tem de atravessar o mundo a que, saído dos Infernos, acedeu, esse e outros cujos limites se disponha a transpor, até se abeirar do último, que já mundo não seja.<sup>56</sup>

Em um percurso que de suspensão em suspensão se dá como manifestação de uma excedência que atravessa anos e livros – chegando mesmo ao póstumo *Visão Perpétua* numa “Elegia por certo” (1966) que reafirmava a recusa à conformação e ao silêncio pacífico da saciedade

(...) não aceito  
nada – nem a paz dos outros ou a minha.  
Quieto e calado, nunca. Nem quando me dessem tudo, e  
se me abrissem todas as pernas do mundo,  
e tudo fosse possível. Não seria com  
o saciar-me de tudo, o enjoar de tudo,  
que eu dormiria à sombra de uma luz que passa  
lá onde eu sei que não há luz que exista.  
(...)<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> Idem, p. 61.

<sup>57</sup> In: *Visão Perpétua*. Lisboa: Edições 70, 1989. p.94.

–, tomamos como primeiro passo da iniciação não o poema mais antigo, mas o escolhido pelo poeta para ser o primeiro, ao posicioná-lo como pórtico de entrada de seu *Poesia I*, anterior à linguagem, ao Verbo, à História. Escrito em 1942, para ser o primeiro a ser lido num livro em que fora o último a nascer, “Pré-história” é um poema sem bestas mitológicas, sem referências helênicas (ou germânicas, ou pré-colombianas, ou etc.), sem estigmas judaico-cristãos evidentes, e no entanto mítico como boa parte da poesia seniana, levada em conta a afirmação de Barthes de que “o mito não se define pelo objeto da sua mensagem, mas pela maneira como a profere”.<sup>58</sup>

#### PRÉ-HISTÓRIA

Sempre que ofereço a alguém o alimento imponderável,  
(de flutuante nos cérebros simples donde a terra exsuda lamacenta)  
há uma complicação gelada sobre a convivência,  
tudo recua para noites plácidas  
onde os ecos não realizam fórmulas  
e apenas são faróis dos charcos separados:  
sobre estacas, nestes, várias aldeias lacustres,  
sobre o tecto das cabanas uma palha subtil  
por entre a qual não seca a identidade.  
Flutua a minha oferta  
   agarra-se às canoas imóveis,  
viscosa como baba do lago que subsiste na treva,  
enquanto o fumo sobe dos faróis acesos  
ao encontro do suor do firmamento límpido.<sup>59</sup>

Escrito num tempo pré-histórico e, portanto, mítico, o poema que se oferece à leitura como “alimento imponderável” enfrenta, por sua própria condição de elemento anterior à nossa capacidade de compreensão lógica e racional (“onde os ecos não realizam fórmulas”), uma certa “complicação gelada sobre a convivência”. Como conhecimento oriundo de “cérebros simples”, que participam do mundo fazendo com que terra e suor se mesquem numa lama original, cosmogônica, e percebem a si mesmos

---

<sup>58</sup> Roland Barthes, *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1993. p.131.

<sup>59</sup> De *Perseguição* (1942), in: *Poesia I*. Lisboa: Edições 70, 1986. p. 33.

e ao universo em redor através da analogia e do mito, o alimento imponderável que se oferece na poesia de Jorge de Sena sabe ao princípio erótico e primordial de conhecimento por envolvimento ativo, de uma identidade que como “suor do firmamento límpido” orvalha sobre os telhados, mas só não secaria sobre aqueles antigos tetos de palha do imemorial passado que antecede o rigor científico e a racionalidade conceitual do pensamento moderno.

Em exercício metapoético, o poema evoca um espaço primitivo, de palafitas habitando “charcos separados”, como o espaço para onde sua poética recua ante à incompreensão “gelada” do tempo presente. Fruto de “cérebros simples donde a terra exsuda lamacenta”, isto é, de homens que, suando uma terra sonhada e trabalhando a terra em que pisam com seu suor, criam, a partir da experiência analógica de imaginar a terra e ser a terra, o mito cosmogônico e, por natural consequência, o mundo. Enquanto criadores do mundo, do mito e da linguagem, misturados os três numa lama de impossível separação, esses cérebros simples, para quem “os ecos não realizam fórmulas/ e apenas são faróis dos charcos separados” funcionando como mecanismos analógicos de aproximação entre aldeias distantes, esse seria o público capaz de partilhar a linguagem do poema com propriedade, porque sabem que para conhecer é preciso participar, que para entender o mito é preciso viver o mito, como é preciso viver o mundo, como é preciso viver a linguagem.

Não desiste, contudo, a oferenda. Flutua, “agarra-se às canoas imóveis,/ viscosa como baba do lago que subsiste na treva”, na tentativa de conseguir ainda realizar seu propósito de farol: alcançar o outro lado, iluminar o desconhecido, estabelecer o diálogo e a comunicação. Descendo do plano mítico ao terreno, movimentação explicitada inclusive pela posição dos versos na página que ocupam, a oferta poética que antes



flutuava passa a ter a concreta e viscosa textura de baba do lago, agarra-se às coisas, luta para ser aceita e compreendida. O humano, por outro lado, sobe aos céus por meio de um fumo “dos faróis acesos” como o que se eleva das fogueiras rituais que tentam encontrar o divino. Encontram apenas, no entanto, “o suor do firmamento límpido”, laboriosa secreção da flutuante oferta, semelhante ao suor de terra que brotava dos cérebros simples do primeiro verso, em analógica aproximação de terra e céu.

Vai afinal, o poema, ao encontro do primeiro escrito para o seu mesmo livro, o mais antigo de *Poesia I*, “Manchas” (1938):

Há no céu  
nódoas claras  
alastrando e diminuindo.

Há na terra  
nódoas imóveis  
que são escuras.

E o que não há  
é correspondência entre elas,  
umas e outras.

O céu é sempre céu  
do modo que quiser.

A terra às vezes não se lembra  
e fica em água  
– alastra e diminui,  
mas não é terra.<sup>60</sup>

Da distância entre céu e terra, entre o humano e o divino, vem a necessidade de estabelecer contato, correspondência, não entre um céu impassível que “é sempre céu” e a terra, mas entre as manchas escuras, “nódoas imóveis”, que, independentes das nódoas claras e distantes do céu, precisam ser lembradas da sua condição de terra, de que “às

---

<sup>60</sup> *Poesia I*, p. 47

vezes não se lembra”. Reunir as manchas e lembrar a humana terra do que ela é e de suas potencialidades, essa é a missão do mito.

Sobre a presença da mitologia na poesia seniana, Jorge Fazenda Lourenço afirma que “em larga medida, os temas mitológicos, em Jorge de Sena, nomeadamente os mitos da metamorfose e da humana divindade, cumprem essa função especulativa, de preenchimento, e redenção, da precariedade da existência.”<sup>61</sup>. Estranha declaração vinda de quem algumas páginas antes afirmou não haver uma metafísica da poesia (que de fato não parece haver) em Jorge de Sena. Preenchimento e redenção da precariedade da existência não condizem com a cosmovisão de alguém que a todo momento afirma a dignidade humana sobre todas as coisas e constrói uma poesia tão calcada na presença concreta de corpos e no que de sublime há neles: sua humanidade. Mesmo quando em total degradação, como no que sugere a “Lepra” no título de um poema, o que se lê é uma tal força da presença humana como potência criativa e criadora, que acreditar na necessidade de alguma “redenção” mítica se torna tarefa, no mínimo, difícil. Diz o poema (a que voltaremos mais tarde):

---

<sup>61</sup> Jorge Fazenda Lourenço, *A Poesia de Jorge de Sena: Testemunho, Metamorfose, Peregrinação*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998. p.189.

A poesia tão igual a uma lepra!  
E os poetas na leprosaria  
vão vivendo  
uns com os outros,  
inspeccionando as chagas  
uns dos outros.<sup>62</sup>

Se há precariedade na existência, a redenção não está em mitos, mas na poesia, isto é, na criação humana e, por evidente consequência, no próprio homem. Diz, não o poeta, mas o ensaísta Jorge de Sena:

Importa, primordialmente, não ceder a coisa alguma, ao próprio Deus que seja, uma parcela da imensa dignidade humana que, mal saídos de uma pré-história sinistra, apenas difusamente vislumbramos. E, se depois alguém estiver ainda interessado em salvar a própria alma, quem sabe se não descobriremos que nunca teremos essa alma imortal, enquanto cientificamente a não tivermos inventado.<sup>63</sup>

Ao lidar com a mitologia, partindo do que o crítico Jorge de Sena teria a dizer sobre o assunto (mais uma vez diante do espelho camoniano) vemos que, em sua concepção,

ao tratar de mitologias ou de conotações eróticas de qualquer história – no mais primevo sentido, tudo é ambíguo, perigoso, incestuoso, monstruoso, e ao mesmo tempo redentor e glorioso. E é este o sentido profundo de tantas alusões a personagens históricas ou mitológicas no poema, que podem ser vistas como ornamentos segundo a tradição clássica, mas também, e como nesta tradição, como modos de sugerir mais íntimos níveis de sentido”.<sup>64</sup>

Entre a monstruosidade e a redenção, resta saber quais seriam os “íntimos níveis de sentido” sugeridos pela utilização dos mitos na escrita seniana. Como já se torna comum para quem investiga essas “artes do demônio”, a utilização da mitologia, bem

---

<sup>62</sup> *Poesia I*, p.48

<sup>63</sup> Jorge de Sena, *Maquiavel, Marx e outros estudos*. Lisboa: Cotovia, 1991. p. 137.

<sup>64</sup> Jorge de Sena, “Camões: Novas observações acerca da sua Epopeia e do seu Pensamento” (1972). In: --  
-*Dialécticas aplicadas da Literatura*. Lisboa: Edições 70, 1978. p.464

como a de tudo o mais que se apresenta, segue duas vertentes distintas. Por vezes a relação se dá pela simples referência a criaturas mitológicas, tanto da tradição greco-latina quanto da judaico-cristã, que, pelo artifício da citação, são desconstruídas, despojadas de seus sentidos originais para que deles se tome posse. Em outros casos, uma vez treinado no trato de deuses, bestas e elementos míticos de toda sorte, o poeta passa à criação de novos mitos, à construção de toda uma mitologia particular por meio da qual se apresenta o “sentido profundo” de sua obra. Alegoricamente, através da postura mítica que sua dicção assume, os diálogos entre a poesia e a mitologia indicam a direção em que caminha o poeta, como se deixando vislumbrar o “verdadeiro sentido” de sua criação como um grande mito inatingível.

De acordo com Joseph Campbell, “o mito está nesse nível de referência onde metáforas se referem a coisas absolutamente transcendentais. O que não pode ser conhecido. Ou que não pode receber um nome, exceto na nossa frágil tentativa de revesti-lo com a linguagem.”<sup>65</sup> Evidentemente, as metáforas da poesia de Sena, mesmo quando encharcadas de componentes míticos, não se referem ao transcendental. Serão os seus mitos, portanto, tentativas de revestir de linguagem o que não pode ser dito, tentativas, sim, de atribuir significado ao sem sentido, mas conscientes sempre de se tratarem de construções humanas que só com o humano se relacionam. Os mitos de Jorge de Sena tratam do infável inerente à condição humana.

As questões concernentes a esse campo são muitas, mas em algum nível todas passam pelo desejo de conhecimento de si mesmo e do outro. Por isso, em alguma medida, a poesia de cunho mais explicitamente “mitológico” (seja por empréstimo à tradição, seja pela criação de mitos próprios) é também a de tom mais notadamente

---

<sup>65</sup> Joseph Campbell, *O Poder do Mito*. Cap. 2: “A mensagem do mito”.

confessional, autobiográfico, o que significaria um esforço de auto-entendimento por parte de um indivíduo que não se identifica com a “normalidade” circundante e, portanto, recorre ao mítico como tentativa de solução primitiva para a compreensão do inexplicável que é a sua própria existência. Como afirma Joseph Campbell,

ver a vida como um poema, e ver a si próprio participando do poema, é isso que o mito nos dá. [Um poema formado por] um vocabulário, não em forma de palavras, mas de atos e aventuras, que é conotativo, que conota algo transcendente da ação imediata. E que inspira todo o conjunto de modo que você sempre se sente em sintonia com o ser universal.<sup>66</sup>

É o que vemos, por exemplo, no poema “Em Creta com o Minotauro”, de *Peregrinatio ad loca infecta* (1969):

Nascido em Portugal, de pais portugueses,  
e pai de brasileiros no Brasil,  
serei talvez norte-americano quando lá estiver.  
Coleccionarei nacionalidades como camisas se despem,  
se usam e se deitam fora, com todo o respeito  
necessário à roupa que se veste e que prestou serviço.  
Eu sou eu mesmo a minha pátria. A pátria  
de que escrevo é a língua em que por acaso de gerações  
nasci. E a do que faço e de que vivo é esta  
raiva que tenho de pouca humanidade neste mundo  
quando não acredito em outro, e só outro quereria que  
este mesmo fosse. Mas, se um dia me esquecer de tudo,  
espero envelhecer  
tomando café em Creta  
com o Minotauro,  
sob o olhar de deuses sem vergonha.

A identificação entre poeta e Minotauro é imediata e inusitadamente confortável, cômoda como o olhar lançado a um espelho que revela não uma previsível auto-imagem mas uma grotesca aberração, um outro absolutamente outro, absolutamente diverso de todos, mas que acena tão compreensivo àquele que se sabe também sempre outro seja qual for o país, seja qual for o passaporte.

---

<sup>66</sup> Joseph Campbell, *O Poder do Mito*, Cap. 2: “A Mensagem do mito”.

O Minotauro compreender-me-á.  
Tem cornos, como os sábios e os inimigos da vida.  
É metade boi e metade homem, como todos os homens.  
Violava e devorava virgens, como todas as bestas.  
Filho de Pasifaë, foi irmão de um verso de Racine,  
que Valéry, o cretino, achava um dos mais belos da "langue".  
Irmão também de Ariadne, embrulharam-no num novelo de que se lixou.  
Teseu, o herói, e, como todos os gregos heróicos, um filho da puta,  
riu-lhe no focinho respeitável.  
O Minotauro compreender-me-á, tomará café comigo, enquanto  
o sol serenamente desce sobre o mar, e as sombras,  
cheias de ninfas e de efebos desempregados,  
se cerrarão dulcíssimas nas chávenas,  
como o açúcar que mexeremos com o dedo sujo  
de investigar as origens da vida.

Por um espelho enigmático e distorcido mas, ainda assim, espelho, o poeta vai traçando através da biografia do amigo Minotauro, pela citação e pela simetria, sua própria vida: exilado em labirintos como o Minotauro, “metade boi e metade homem” como o Minotauro e “todos os homens”, sábio e inimigo da vida como todas as bestas, recluso em poesia como o “filho de Pasifaë, irmão de um verso de Racine”. Aos poucos, a descrição da figura mitológica e a auto-apresentação (“Nascido em Portugal, de pais portugueses / e pai de brasileiros no Brasil”...) vão-se entrelaçando num único texto que, ambivalente, funciona como um poema, singular, de biografias, no plural. Unidas pelo diálogo, as figuras híbridas de um poeta português/brasileiro/norte-americano e de uma criatura “metade boi e metade homem” tornam-se impossíveis reflexos um do outro, tão diferentes quanto podem ser escritor e besta mitológica, próximos como personagem e autor que se faz também personagem de si mesmo, irmanados pela escritura a ponto de se converterem em potenciais metáforas um do outro.

Retomando o poema:

É aí que eu quero reencontrar-me de ter deixado  
a vida pelo mundo em pedaços repartida, como dizia  
aquele pobre diabo que o Minotauro não leu, porque,

como toda a gente, não sabe português.  
Também eu não sei grego, segundo as mais seguras informações.  
Conversaremos em volapuque, já  
que nenhum de nós o sabe. O Minotauro  
não falava grego, não era grego, viveu antes da Grécia,  
de toda esta merda douta que nos cobre há séculos,  
cagada pelos nossos escravos, ou por nós quando somos  
os escravos de outros. Ao café,  
diremos um ao outro as nossas mágoas.

Depois de haver declarado já na primeira estrofe do poema: “Eu sou eu mesmo a minha pátria. A pátria / de que escrevo é a língua em que por acaso de gerações /nasci.”, o poeta decide abrir mão dessa língua recebida “por acaso”, em nome de uma nova língua que, por não pertencer a ninguém, pode permitir uma comunicação absolutamente nova, livre da carga “de toda esta merda douta que nos cobre há séculos, /cagada pelos nossos escravos, ou por nós quando somos / os escravos de outros.” Em volapuque, idioma perfeito porque perfeitamente ignorado, toda a liberdade é possível, sem heranças e sem restrições pré-estabelecidas, sem conceitos ou signos arbitrários – a língua ideal, portanto, para alguém que deseja uma “vida reclusa em poesia”:

Eu sempre desejei, essa minha vida, à medida desse título [*La vie recluse en poésie*]. Reclusa a vida em poesia, não para tirá-la da Vida, mas para encerrá-la dentro do mundo da transfiguração poética, o único a 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.<sup>67</sup>

Esse mundo de transfiguração poética desejado e criado pelo poeta acaba sendo uma espécie de casa de espelhos em que uma infinidade de reflexos é constantemente avaliada em busca da imagem ideal que permita ao indivíduo encontrar a sua verdadeira

---

<sup>67</sup> Jorge de Sena, *Poesia III*. Lisboa: Edições 70, 1989. p.15

face. Em oposição a um mundo “real” – concreto e finito em que não há lugar para os demônios expulsos, condenados ao vagar eterno e solitário – no mundo feito de poesia – capaz de abarcar tudo, compreender tudo, fitar tudo e aceitar tudo – há vários lugares possíveis, onde os demônios se encontram, fitam-se, compreendem-se e aceitam uns aos outros como reflexos que são uns dos outros, e juntos tomam seu café.

Em Creta, com o Minotauro,  
sem versos e sem vida,  
sem pátrias e sem espírito,  
sem nada, nem ninguém,  
que não o dedo sujo,  
hei-de tomar em paz o meu café.<sup>68</sup>

A partir do poema, Helder Macedo afirma que “no arquétipo de eternidade representado na Creta do Minotauro não há lugar para um Deus que tudo unificasse, há deuses, metáforas plurais (e aliás também camonianas) da finita humanidade”.<sup>69</sup> Esse espírito de pluralidade e de uma eternidade baseada em aspectos da finitude humana será um dos pressupostos da mitologia seniana. Como um humanista, o desejo cosmogônico de Sena se traduz na expulsão de Deus do centro do universo, numa vingança de quem, expulso de um paraíso artificial, cheio de censuras e proibições, buscasse criar para si um mundo novo, uma vida reclusa em uma poesia sem o poder totalizante do símbolo, e sim como reflexo da tensão imperfeita composta não por unidades mas por fragmentos ambíguos.

Cada habitante desse mundo de transfiguração poética, como reflexo de seu criador plural, é mais um *daimon* de duas faces, ou ao menos duas naturezas mais ou menos evidentes (o Minotauro na poesia, o peixe-pato na ficção...). Munido de um

---

<sup>68</sup> *Poesia III*, p. 74

<sup>69</sup> Helder Macedo, “De amor e de poesia e de ter pátria”. In: *Trinta leituras*. Lisboa, Presença, 2007. p. 191.



espírito renascentista, é natural que o desejo de conhecimento do todo observado em Jorge de Sena seja expresso por uma obsessão pelo mito da androginia, afinal, “o carácter andrógino dos deuses duplos simbolizava a fecundidade indivisa da Terra, e a força geradora da Natureza inteira. (...) e ainda o símbolo unitário que une os opostos”.<sup>70</sup> A presença do andrógino pode ser verificada, no plano mais óbvio, em poemas como “Metamorfose”, de *Fidelidade* (1958), poema aliás verdadeiramente duplo, a ponto de possuir outro nome – “Ante-metamorfose” (o poema foi renomeado na publicação de *Metamorfozes*, em 1963) – o que faz com que já seja, *a priori*, uma negação de si mesmo, ao se converter de processo em preâmbulo.

Ao pé dos cardos sobre a areia fina  
que o vento a pouco e pouco amontoara  
contra o seu corpo (mal se distinguiu  
tal como as plantas entre a areia arfando)  
um deus dormia. Há quanto tempo? Há quanto?  
E um deus ou deusa? Quantos sóis e chuvas,  
quantos lares nas águas ou nas nuvens,  
tisonado haviam essa pele tão lisa  
em que a penugem tinha areia esparsa?  
(...)  
E os olhos? Abertos ou fechados? Verdes ou castanhos  
no breve espaço em que o seu bafo ardia?  
Mas respirava? Ou só uma luz difusa  
se demorava no seu dorso ondeante  
que de tão nu e antigo se vestia  
da confiada ausência em que dormia?  
(...)  
Há quanto tempo ali dormia? Há quanto?  
Ou não dormia? Ou não estaria ali?  
(...)  
– ou não estaria ali?... E um deus ou deusa?  
Imagem, só lembrança, aspiração?  
De perto ou longe não se distinguiu.<sup>71</sup>  
Não de divinas certezas, mas de dúvida ante a ambigüidade é feita a poesia de

Sena. Num poema que ao mesmo tempo é metamorfose e ainda não, temos a imagem de um deus andrógino sobre o qual apenas interrogações são feitas e quase nenhuma

---

<sup>70</sup> Jorge de Sena, “O Sangue de Átis” (1965). In: ---. *Dialécticas aplicadas da Literatura*. Lisboa: Edições 70, 1978. p.251

<sup>71</sup> *Poesia II*, p. 37 (ver também p. 53)

afirmação é possível. Avistado num espaço que sugere uma praia, espaço em dúvida entre água e terra, a imagem vaga e provocadora que não se deixa conhecer de longe ou de perto, talvez se deixe conhecer por dentro. Por seu caráter impreciso e dúbio, enquadra-se perfeitamente no projeto da criação seniana, num mundo em que a dualidade não é apenas aceita, mas apreciada, porque afinal, em se tratando de um universo sonhado sob o signo da pluralidade e baseado no humano, todas as suas criaturas serão no mínimo duplas, visto que alimentadas originalmente pelos frutos de uma árvore proibida porque dupla, representando, sem maniqueísmos, a um só tempo o Bem e o Mal em cada uma de suas faces, em cada uma de suas maçãs. No mundo idealizado pelo Diabo, não seria preciso optar por um ou outro, “deus ou deusa?”, homem ou touro, peixe ou pato.

O repertório de andróginos na literatura seniana, uma vez considerados em *lato sensu*, é bastante amplo, e, como seres contrários à expectativa de unidade, esses personagens encenam em seu próprios corpos mistos a divisão de seus espíritos, o seu desejo de experimentação de outras possibilidades, sua busca pelo conhecimento pleno – como já citado anteriormente, a Pedra Filosofal era o Andrógino hermético -, bem como a ambigüidade irresoluta da poesia e o diálogo com o outro. Segundo Mircea Eliade,

são andróginas as divindades masculinas ou femininas por excelência, o que se explica se for levada em conta a concepção tradicional segundo a qual não se pode ser qualquer coisa com perfeição se não se for, simultaneamente, a coisa oposta ou, mais exatamente, muitas outras coisas ao mesmo tempo.<sup>72</sup>

---

<sup>72</sup> Mircea Eliade. *Mefistófeles e o Andrógino*. 2ed. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p.114.

Portanto, pode-se entender a androginia não apenas como a condição inerente a um ou outro personagem, mas ainda como objetivo almejado pela estrutura poética criada por Jorge de Sena, na medida em que a poesia pretende ser exercida com a perfeição condicionada a quem ousa ser “simultaneamente, a coisa oposta ou, mais exatamente, muitas outras coisas ao mesmo tempo”. A imagem de Cristo preso a uma árvore como um fruto do conhecimento – não mais da dualidade como no fruto anterior, mas da reunião, do *religere* à eternidade – repete a imagem de Buda sentado sob a árvore da Sabedoria e da Vida Eterna. Criaturas andróginas, ambos morrem como carne para renascer como consciência, inscrevendo-se eternamente no entre-lugar que separa vida e morte. Joseph Campbell nos ensina que

o deus da morte é o senhor do sexo. (...) Ghede, o deus da morte do Vudu no Haiti, também é o deus do sexo. Wotan tinha um olho coberto e outro descoberto e, ao mesmo tempo, era o senhor da vida. Osíris era o senhor da morte e gerava a vida. É um tema básico: aquele que morre, renasce. É preciso haver morte para que possa haver vida.<sup>73</sup>

Tal aspecto seria ainda reforçado pela questão biográfica do exílio e sua influência na obra de Sena. Sobre sua “condição de andarilho”, diria o poeta:

esse período de 1959-69 foi e tem sido, principalmente e sobretudo, o dos meus ‘exílios’ americanos (do Sul e do Norte), com tudo o que de difícil e de complexo uma tal situação implica, pela confrontação com diversas culturas (ainda que, ironicamente, elas nos sejam familiares) que, para quem não vive nelas em carácter evidentemente provisório, colocam agudamente dolorosos problemas de identidade, e nos levam a meditar diversamente sobre quem somos.<sup>74</sup>

Os “dolorosos problemas de identidade” decorrentes do deslocamento forçado fazem do exilado também uma espécie de criatura andrógina, ressaltando os aspectos

---

<sup>73</sup> Joseph Campbell. *O Poder do Mito*. Cap. 3: Sacrifício e Felicidade.

<sup>74</sup> Jorge de Sena. *Poesia III*. 2ed. Lisboa: Edições 70, 1989. p.20

negativos e de desconforto provocados por essa condição. Como já se via na primeira estrofe de “Em Creta com o Minotauro”, a situação de um indivíduo “Nascido em Portugal / pai de brasileiros no Brasil” que ainda imagina que “talvez seja norte-americano quando lá estiver” é semelhante à do ser andrógino que não se sente como membro de nenhum gênero, experimentando assim a dor que acompanha o inclassificável. Sob esse aspecto, a poesia que brinca de se fantasiar com máscaras de outros sistemas semióticos, sem contudo perder sua própria integridade formal e, mais ainda, a consciência de sua própria forma, passa a ser o único estado seguro, independente de endereço ou gênero. A poesia será, assim, o caminho de busca e o reduto da identidade possível, se não descoberta, ao menos construída.

Seja na adaptação de mitos tradicionais ou na fundação de novas mitologias para um novo mundo, o que aparece como uma constante é a opção de Jorge de Sena por narrativas ou criaturas que de alguma forma remetam a questões de identidade. Essa obsessão, capaz de se impor sorratamente até em escolhas vocabulares, fica flagrante, por exemplo, em seu depoimento sobre o “quase-título” de *Metamorfoses*, espaço por excelência das composições críticas dedicadas às artes plásticas:

acabei chamando *Metamorfoses* a poemas que, provisoriamente, chamara *Museu*. Esta palavra sugestionara-me, quando li, na tradução inglesa do *Dicionário das Antigüidades Clássicas*, de Oskar Seyffert, que museu foi originariamente um templo dedicado às Musas, e depois local dedicado às obras das Musas; e que era também um cantor, vidente e sacerdote místico, que aparece nas lendas áticas. Deste é dito que viveu nos tempos pré-homéricos, e que teria sido filho de Selene e de Orfeu, ou Lino, ou Eumolpo, enfim, nesta incerteza, o filho de uma trindade poética de pais fecundando a Lua.<sup>75</sup>

---

<sup>75</sup> Jorge de Sena. *Poesia II*. 2<sup>a</sup> ed. Lisboa: Edições 70, 1988. p.157

Ou seja, o livro que contempla em suas páginas transfigurações poéticas de obras de pintura, escultura, arquitetura, fotografia, receberia o título de *Museu*, não por conter tantas obras reunidas, como num museu, mas por guardar uma história de incerteza, de imprecisão, de dúvidas quanto à paternidade de um personagem mítico que, conseqüentemente, não sabe ao certo onde encontrar sua identidade.

A queda do paraíso, de acordo com Campbell,

é um mito que corrompe o mundo inteiro para nós. Cada ato espontâneo é pecaminoso porque a natureza é corrupta e tem de ser corrigida, não se pode ceder a ela. Surge uma civilização totalmente diferente, um modo de vida diferente, conforme o seu mito, se ele vê a natureza como decaída ou como sendo ela mesma uma manifestação da divindade e do espírito como revelação da divindade que é inerente à natureza.<sup>76</sup>

Interpretando o mito da queda como “Recusa do Paraíso”, ao partir da idéia de que “o homem é o animal que se recusa a aceitar o que gratuitamente lhe deram e lhe dão”<sup>77</sup>, Eudoro de Souza sugere que todo homem é, em algum momento, um exilado, por ser incapaz de tomar como seu um mundo que não reconhece como obra sua, por não ter sido feito por suas próprias mãos. Daí que o mundo passe a ser encarado como um “mundo a fazer”, uma construção em processo, afazer do homem, que nunca se dará por completa. Metamorfose incompleta, como são as da escrita seniana, que tenta, por sua condição em suspenso, manter a “ilusão de um triunfo sobre o Exílio”<sup>78</sup>.

Lembrando ainda da afirmação de Malraux de que “o verdadeiro Museu é a presença na vida, do que deveria pertencer à morte”, as metamorfoses incompletas de Sena seriam, assim, um modo de flagrar – objetos, mundos, deuses ou o próprio homem – a meio caminho entre a vida e a morte, no momento de fulguração ímpar em que

---

<sup>76</sup> Joseph Campbell *O Poder do Mito*. Cap. 2: A Mensagem do Mito

<sup>77</sup> Eudoro de Souza. *Mitologia. História e Mito*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2004. p. 27-28.

<sup>78</sup> Idem, p.30.

vencem o Exílio (porque não estando em lugar algum não podem estar no lugar “errado”, isto é, no mundo que não lhe pertence por não ser de sua criação, mas principalmente porque a metamorfose em si é a sua própria obra em progresso) e se tornam plenos como casas de si mesmos, como frutos de seu próprio desejo de significação, em estado mítico e, portanto, anterior ao Verbo e às arbitrariedades de Deus e da linguagem. Enfim, no seu momento de eternidade.

Há que ressaltar o fato de que a eternidade de que falam os mitos não têm qualquer relação com o tempo que separa as dualidades. Como afirma Joseph Campbell, “o bem e o mal são simples manifestações temporais.”<sup>79</sup> O fruto da Árvore do Bem e do Mal traz o conhecimento dos opostos, da diferença entre homem e mulher, homem e Deus, homem e natureza. É daí que surge, miticamente, a temporalidade que se traduz nos dualismos passado x futuro, pecado x expiação, certo x errado, inexistentes na eternidade. Eterno é o instante da metamorfose, o instante da descoberta, o instante do desvelar ou do vir-a-ser.

Num sistema filosófico baseado em oposições dualistas, sempre que Deus toma parte na equação – sempre como representação do Bem supremo e absoluto –, a qualquer que seja o outro elemento na balança caberá apenas o papel do Mal a ser materializado na figura do homem, da natureza, do mundo ou do próprio diabo. A vida, o tempo, a existência da humanidade nada mais é do que a consequência de um erro. Como lembra Campbell,

na maioria das culturas a serpente é positiva. (...) porque a serpente representa o poder da vida, no campo temporal, de enfrentar a morte. [Atribuir à cobra um valor negativo] equivale a recusar-se a afirmar a vida. Segundo esta visão, a vida é o Mal. Qualquer impulso natural é pecado, a menos que você

---

<sup>79</sup> Joseph Campbell. *O Poder do Mito*. Cap. 2: A Mensagem do Mito

tenha sido batizado ou circuncidado, nesta tradição que herdamos.<sup>80</sup>

A mesma lógica é válida para a mulher: como “porta” inevitável para a vida, carrega a culpa irremediável do pecado que é deixar a eternidade para existir no tempo, a queda do nascimento que nos traz ao mundo de polaridades, opostos, e sofrimento. No entanto, na poesia de Jorge de Sena, esse mundo de dualidades não é recusado, mas antes enfrentado pela postura dialética de (ainda que tensa) conciliação, ou melhor ainda, de reunião, num *religare* das diferenças e pluralidades. Deus aparece como o inatingível que, normalmente, sequer cabe no poema, posto que a unidade é um número grande demais para uma poesia que se pretende tão humana comportar. É o que podemos ver, por exemplo, em “Purificação da Unidade”:

Não procures o que é efêmero...;  
não procures o que é Eterno,  
tu não podes saber, tu não chegas para saber  
o que é ou não 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  
e em cujas pedras se te entalaram os pés.  
Deixa a água passar para cima da tua cabeça,  
deixa-a subir bem,  
não estertores,  
não penses que te afogas!  
...e então te desprenderás  
e subirás na flutuação com ela,  
há vácuo, em ti, suficiente  
para flituares com ela.  
O silêncio, o silêncio fechado, recolhido e morno  
descerá do alto... ah mas não te enganes  
porque ele não é Deus! Não é Deus!  
É somente um resquício,  
um sopro, um suor de eternidade,  
de eternidade que não é de tempo,  
de eternidade que é só altura,  
e só diferença de mundos!... O banho

---

<sup>80</sup> Idem ibidem

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.  
Tu não podes sentir, não podes ver,  
é longe, é alto, é fora,  
tudo o que ouvires é engano,  
engano dos teus ouvidos materiais,  
odiosos, desprezíveis...  
O banho em que te banhas  
de silêncio recolhido e morno,  
deixa-te cobrir e flutuar,  
os sons ali não se propagam,  
a luz ali não se propaga,  
a carne, lá, não vibra,  
a música que ouves não toca em parte alguma...  
ah mas não te enganes,  
a vida rodeia-te de ser,  
e a água cai de longe, do alto, de fora,  
um dia só depois,  
um dia só depois, como e talvez,  
ah mas não te enganes!,  
o banho aceite recolhido e morno  
e a frescura dentro ah não te enganes...  
e NÃO O ENGANES: tu não chegas  
e ele, ele, não é ainda ele o próprio Deus!<sup>81</sup>

Extraindo da *Imitação de Cristo* a frase “não procures o que é efêmero”, tomada como epígrafe e mote, o poeta constrói o avesso do livro cristão de bons ensinamentos. A irônica negação de Deus em todas as coisas apreensíveis pelos “desprezíveis” e “odiosos” sentidos da igualmente odiosa e desprezível carne que compõe o humano, a impossibilidade de compreensão do eterno, tudo que pertence ao mundo concreto, do tempo, da vida, fica relegado ao papel de mero engano, ilusão proporcionada pela matéria que envolve o ser de som, de textura, de luz. Purificada, assim, de qualquer aspiração humana porque infinitamente afastada do mundo possível, a unidade divina ocupa o vazio, o inexistente. Nada pode ser tão puro quanto o que não se deixa macular

---

<sup>81</sup> de *Perseguição* (1942), in *Poesia I*. Lisboa: Edições 70, 1986. pp.74-76.



pela existência... Mas, acima de tudo, a unidade não poderia mesmo ter nessa teoria poética engendrada por Sena qualquer participação que não viesse da negação e da desconstrução irônica, afinal, a unidade é o número por excelência de recusa do diálogo.

A imitação de Cristo é a tarefa impossível a que se submetem os cristãos, já que não há como travar analogia com um deus perfeito e unitário (apesar de trino). Se Deus é a perfeita unidade, o perfeito Outro, não há como se relacionar com ele, participar de sua experiência, a não ser por meio da metáfora. Como defende Joseph Campbell,

cada mitologia, cada religião é verdadeira nesse sentido: como uma metáfora do mistério humano e cósmico. Mas quando ela fica presa à sua metáfora, então começa o problema. (...) É uma leitura em termos de prosa, e não de poesia. Seria ler a metáfora em termos de sua denotação e não de sua conotação. É um problema puramente literário. A poesia alcança a realidade invisível, alcança aquilo que está além do próprio conceito da realidade. (...) É o que o leva até esse lugar no tempo e dá uma linha de conexão com o mistério que você é. Os mitos conseguem isso.<sup>82</sup>

A construção de metáforas que permitem a conexão com o mistério, depende, contudo, de uma base humana de operação. É, por exemplo, eminentemente poético o exercício de comunhão que se dá através da analogia entre o pão – criação humana – e a carne de Cristo, ou entre o vinho – pisado pelos pés humanos a partir de um fruto da terra – e seu divino sangue. Essa poesia, entretanto, só é possível porque esse deus foi, em algum momento, carne e sangue como todos os homens. O Deus que não abre mão de sua divindade em troca de alguma humanidade, não pode verdadeiramente ser conhecido, experimentado. Permanece assim a uma segura distância do poético e da linguagem, o que é triste para quem se afirma antes de tudo como Verbo.

Se a solução para todos os problemas da humanidade não está, para Jorge de Sena, no plano divino, e se o Eterno não deve ser buscado, mas apenas a eternidade

---

<sup>82</sup> Joseph Campbell. *O Poder do Mito*. Cap. 2: A mensagem do mito

possível que é “diferença de mundos” e se traduz em metamorfose, metáfora e analogia como formas de vencer o exílio, estabelecer o diálogo e buscar o conhecimento de si e do outro, vale lembrar, com Octavio Paz, que

a poética da analogia só podia nascer em uma sociedade fundamentada – e corroída pela crítica. Ao mundo moderno do tempo linear e suas infinitas divisões, ao tempo da mudança e da história, a analogia opõe, não a unidade impossível, mas a mediação da metáfora. A analogia é o recurso da poesia para enfrentar a alteridade.<sup>83</sup>

A dificuldade em conseguir realizar a comunicação ideal com outro, que seria imediata, isto é, sem mediação, torna necessário o uso da analogia como forma de possibilitar a aproximação entre os mundos. É dando forma concreta e palpável a esse esforço analógico que o homem constrói, por exemplo, as igrejas com suas grandes abóbadas mimetizando a celeste, e suas torres que se lançam em direção aos céus. E, confirmando que a analogia é a linguagem do mito, é através da construção de uma igreja em forma de poema que Jorge de Sena busca alcançar, não o diálogo com Deus, mas com a humanidade, através do diálogo analógico com a arquitetura que converte a “Nave de Alcobaça” em um dos mitos das *Metamorfoses*:

Vazia, vertical, de pedra branca e fria,  
longa de luz e linhas, do silêncio  
a arcada sucessiva, madrugada  
mortal da eternidade, vácuo puro  
do espaço preenchido, pontiaguda  
como se transparência cristalina  
dos céus harmônicos, espessa, côncava  
de rectas concreção, ar retirado  
ao tremor último da carne viva,  
pedra não-pedra que em pilar's se amarra  
em feixes de brancura, geometria  
do espírito provável, proporção  
da essência tripartida, ideograma  
da muda imensidão que se contrai  
na perspectiva humana. Ambulatório

---

<sup>83</sup> Octavio Paz, *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p.100

da expectativa tranquila.

Nave e cetro,  
e sepulcral resíduo, tempestade  
suspensa e transferida. Rosa e tempo.  
Escada horizontal. Cilindro curvo.  
Exemplo e manifesto. Paz e forma  
do abstracto e do concreto.

Hierarquia  
de uma outra vida sobre a terra. Gesto  
de pedra branca e fria, sem limites  
por dentro dos limites. Esperança  
vazia e vertical. Humanidade.<sup>84</sup>

Segundo Roland Barthes, “a significação mítica não é mais nem menos arbitrária do que um ideograma. O mito é um sistema ideográfico puro onde as formas são ainda motivadas pelo conceito que representam, sem no entanto cobrirem a totalidade representativa desse conceito.”<sup>85</sup> Como “ideograma / da muda imensidão que se contrai / na perspectiva humana” o mito construído para tornar a Nave de Alcobaça não mais uma representação divina e sim humana, guarda a idéia da igreja na forma do poema, mas remete, no deslocamento de seus versos, à forma da igreja, com seus vazios de “ar retirado” proporcionando “feixes de brancura” entre os versos que fazem da pedra “não-pedra” e verticalizando a “escada horizontal” que suas colunas, analogicamente vistas, representariam. Metamorfoseada em poema para escapar ao exílio e à morte, a igreja do mosteiro de Alcobaça não perde sua arcada, seu “vácuo puro do espaço preenchido”, sua ausência de “limites por dentro dos limites”.

De “exemplo e manifesto” que fora do respeito dos homens a Deus e seu desejo em demonstrar sua devoção, a igreja se torna consciente de que a esperança de seus construtores é “vazia e vertical”, mas também de que é a forma concreta da “Hierarquia / de uma outra vida sobre a terra”. Testemunha flagrada em fulgurante momento de metamorfose que a faz inscrever-se no intervalo entre a “paz do abstrato e a forma do

---

<sup>84</sup> De *Metamorfoses* (1963), in: *Poesia II*. 2ed. Lisboa: Edições 70, 1988. p. 79.

<sup>85</sup> Roland Barthes, *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1993. p.148.

concreto”, para afirmar-se como forma concreta da Humanidade. Exemplo e manifesto de uma poética em que, por meio da analogia que promove as metáforas, as linguagens são reunidas em busca da linguagem mítica, primordial, que permita a comunicação da Humanidade ao homem, que permita à terra a lembrança de que é terra, que permita aos andróginos a liberdade de serem em si mesmos a celebração do *religare* das diferenças, metamorfoses incompletas e, por isso mesmo, tão efêmeras quanto eternas.

Por vezes, no entanto, a humanidade se mostra resistente ao diálogo. E Deus, como já se sabe, é um Verbo intransitivo, intransigente. Em momentos assim, em que a necessidade de comunicação é grande e não encontra par, sempre resta o diabo como parceiro, como ajudante do mágico. Assim é que um poema potencialmente sério como “Homenagem a Sinistrari (1622-1701) autor de *De Daemonialitate*” (de 1970) pode acabar sendo tomado por mero truque de palavras mágicas:

Ó Belfagor Rutrem e Bafomet  
Baclum-Chaam Sabazius Basiliscus  
Mutinus Hautrus Chin Liber Strenia  
Tchu-vang Tulpas Egrigors Churels  
Lâmias Larvas Telazolteotl  
Caballi Caballi Caballi Ca-  
balli Caballi Caballi Caballi.  
Melav oan em sonamuh euq  
mim a edniv! Ó Laquiderme efiast!  
Caste castina castinata cast!<sup>86</sup>

À primeira vista, o poema de perversa homenagem ao erudito franciscano parece mais um poema de contemporânea destruição da linguagem, esvaziamento de significantes, moderno experimentalismo, como os “Sonetos à Afrodite Anadiómena” de anos antes. No entanto, é apenas um elenco de demônios sendo invocados. Não servindo Deus à poética seniana, o diabo é convocado – e particularmente neste poema, convocado em várias culturas, sob diversos nomes que lhe foram atribuídos por diversos

---

<sup>86</sup> De *Exorcismos* (1972), in: *Poesia III*. 2<sup>a</sup>.ed. Lisboa: Edições 70, 1989. p.148.

povos em diversas épocas. Apenas um verso e meio não contém uma invocação tradicional, mas sim uma fórmula em tom divino escrita em espelho porque convertida em diabólica: “Melav oan em sonambuh euq / mim a edniv!” – “Vinde a mim que humanos me não valem!”

Escrito pelo avesso, o chamado em tom que lembra a súplica das orações, passa a estar diabolicamente disfarçado, quase despercebido numa leitura mais apressada. Mas lá está, e sua presença é o abracadabra da magia seniana. Uma poética diabólica porque multifacetada, exilada, crítica, subversiva, seja no conteúdo, seja na forma. Uma peregrinação de volta dos infernos de quem, excedendo os limites que lhe foram estipulados, não aceita o silêncio, não aceita o isolamento, e se deixa levar pelo desejo em direção ao outro, em direção ao efêmero, em direção ao eterno ou às eternidades possíveis do mito, da metamorfose, da metáfora.

Diz a mitologia persa que o grande crime do diabo foi amar demais a Deus, de modo que, ordenado a servir aos homens, não lhe fosse possível servir a nenhum outro amo que não o seu amado<sup>87</sup>. Fascinado com sua criação, Deus exigira que todos os anjos se curvassem ante os homens, punindo aquele que se recusara com a condenação aos infernos, por interpretar sua rejeição ao homem como arrogância, orgulho. Assim, o principal castigo imposto à pobre criatura seria o afastamento do ser amado. Conta ainda o mito que o único conforto que possibilita a sobrevivência do diabo em seu exílio é a memória da voz de Deus ordenando sua descida ao inferno. A lembrança da voz amada é tudo o que lhe resta.

A menos que o “vinde a mim que humanos me não valem” de Jorge de Sena não seja uma declaração do poeta que, ecoando as imprecções de “Camões dirige-se aos

---

<sup>87</sup> Joseph Campbell, *O Poder do Mito*. Cap. 5: “O Amor e a Deusa”.

seus contemporâneos” (“Podereis roubar-me tudo / (...) / não importa nada / que o castigo será terrível”) num momento de desgosto com a humanidade, estivesse buscando outra companhia mais compreensiva. Talvez, mascarado pela escrita em espelho, estivesse ali no poema um apelo do próprio Deus, exaurido pela decepção com o homem, assim como se o próprio Camões ameaçasse seus ladrões no poema das *Metamorfoses*. Talvez arrependido, em busca de reconciliação, em escrita “por espelho em enigma” como diz São Paulo aos Coríntios ao falar de amor... Talvez que a exclamação, quer denote súplica ou ordem, seja uma tentativa de retomada de diálogo. Mítico diálogo esse, Deus e o diabo novamente reunidos, o poder criador e a imaginação criativa, caminho aberto para uma nova cosmogonia.

Não, deve ser mesmo só o poeta. Em busca do diálogo com alguém que sabe o que é ansiar por uma voz, que sabe o que é não ter lugar no mundo, ser exilado, incompreendido, recusado como diferente enquanto insiste em oferecer “o alimento imponderável” que operaria a mágica de transformar o homem em humano e os homens em humanidade.

## II) DO SAL ÀS CINZAS: POESIA E HISTÓRIA

*Mas todos dirão, à mesa do café, que eu  
não deixo nada em paz, nem a história.*  
Jorge de Sena.

No princípio, portanto, era o mito. E o verbo que ordenava, proibia e expulsava. Até que o desejo se torna mais forte que o interdito, e o tabu dá lugar ao sexo, ao ato erótico primeiro que rompe a fronteira do paraíso mítico e cria a vida terrena, o tempo, as tensões, as diferenças. Oferecendo o prazer, o conhecimento, a riqueza e tudo o mais que só no mundo humano é possível ou necessário, o diabo se torna o pai da História.

Quando punido, enviado por Deus ao exílio num inferno longínquo, o diabo não vai, como se sabe, sozinho. Vários outros anjos, como ele, o acompanham em sua trajetória, convertendo-se a uma nova religião, a uma nova forma de se reunir em busca de algo além de seus corpos pecaminosos e rejeitados. Como lembra Georges Minois, “alguns deles, os demônios íncubos e súcubos, podem ter relações sexuais com os seres humanos, homens e mulheres, provocando-lhes orgasmos particularmente deliciosos”<sup>88</sup>. É um desses, sem dúvida, embora o narrador insista em afirmar que seu protagonista pouco cede às diabólicas investidas, que frequenta as páginas e o corpo d’*O Físico Prodioso* de Sena, a novela fantástica de caráter erótico-histórico que o autor definiria como autobiográfica. Em contrapartida, no romance mais realista sob o aspecto de suposta biografia que é *Sinais de Fogo*, o caráter histórico-erótico dá a ver uma concepção do sexo por vezes mais perversa, utilizado mesmo como mecanismo de humilhação ou punição.

---

<sup>88</sup> Georges Minois, *O Diabo: origem e evolução histórica*. Lisboa: Terramar, 2003. p.45

Essa ambigüidade do sexo expressa nos textos mais assumidamente autobiográficos da prosa seniana, bem como a própria ambigüidade de se retratar a experiência de vida em forma de novela fantástica com ecos medievalistas enquanto se relega à categoria de mera ficção um romance de formação sobre o jovem que se descobre poeta em meio à aparição dos regimes fascistas na Europa, é a mesma que surge na poesia em forma de androginia, metamorfose. Como diz o poeta, em trecho anteriormente citado e que agora retomamos,

a própria essência da poesia é a procurada perplexidade entre a verdade e a ficção. Ou seja, entre uma verdade humanamente tinta de ficções (da memória, dos interesses de classe, do capricho, etc.) e uma ficção esteticamente imaginada como o que poderia ter sido a verdade. Mas que essa perplexidade seja *buscada* – como único modo de aceder a uma consciência do vero como não-vero – é que é do próprio exercício da autêntica criação poética. Isso constitui, como *significação*, uma ambigüidade irresoluta, já que a resolução dela não é o encontro do significado, mas a realização estética em que a ambigüidade se fixa. A consciência poética vive dessa e nessa ambigüidade.<sup>89</sup>

Andrógina e em metamorfose, de uma diabólica e irresoluta ambigüidade entre as tensões dialeticamente opostas que alternam esperança de libertação e consciência de dominação, os prazeres e as dores do subjugar e da submissão, a História recebe da poesia a consciência da ambigüidade entre “vero e não-vero”, enquanto traz para a “consciência poética” de Jorge de Sena o componente humano mais primordial; aquele que se derrama em sangue nas revoluções, em sexo, em suor, em sal sobre a terra.

Da relação entre os sais do corpo e a (tantas vezes amarga) História, basta examinar o livro *Conheço o sal... e outros poemas*, de 1974, em que, em meio a poemas eróticos e de amor como o que intitula e encerra o conjunto, figuram duras reflexões sobre a vida humana num mundo por vezes inumano, sobre como ao longo de diferentes

---

<sup>89</sup> Cf. Introdução, p.24. (Jorge de Sena. *Dialéticas aplicadas da Literatura*. Lisboa: Edições 70, 1978. p.232, n.13)



épocas os povos se massacram mutuamente numa experiência de anti-eros, de destruição do outro, de ruptura e separação do que deveria ser religiosamente re-ligado. Como linguagem de construção de um discurso nem sempre fácil, a História é absorvida pela poesia de Jorge de Sena como relato das tensões entre Eros e Tântatos longe do plano mítico. Recebe, contudo, da Poesia, o poder provocador e subversivo de metamorfosear-se de narrativa em reflexão, não só acerca de seus fatos, mas mesmo sobre seu potencial de linguagem. Problematiza seu vocabulário, por exemplo, como se vê no poema a seguir:

Estão podres as palavras – de passarem  
por sórdidas mentiras de canalhas  
que as usam ao revés como o carácter deles.  
E podres de sonâmbulos os povos  
ante a maldade à solta de que vivem  
a paz quotidiana da injustiça.  
Usá-las puras – como serão puras,  
se caem no silêncio em que os mais puros  
não sabem já onde a limpeza acaba  
e a corrupção começa? Como serão puras  
se logo a infâmia as cobre de seu cuspo?  
Estão podres: e com elas apodrece o mundo  
e se dissolve em lama a criação do homem  
que só persiste em todos livremente  
onde as palavras fiquem como torres  
erguidas sexo de homens entre o céu e a terra.<sup>90</sup>

Através da poesia, a História tem a chance de reavaliar os seus discursos, percebendo o estado de putrefação das palavras gastas pelo excesso de uso, por serem sempre as mesmas mesmo que à direita ou à esquerda, do lado de vencedores ou vencidos, justificando a luta ou o massacre. Sempre as mesmas, ainda que forçadas a dizer coisas tão diferentes quanto liberdade ou fascismo. De impossível pureza, só lhes resta a força de potência sexual, de “torres erguidas sexo de homens entre o céu e a terra”, como única forma possível de elevação humana e penetração num espaço outro,

---

<sup>90</sup> *Poesia III*, p. 223.

livre, mítico, genesíaco, em que a criação divina se confunda à humana, tornando-a novamente limpa, orvalho em vez de lama, sal em vez de cinzas.

Como forma de registro da memória humana, o discurso da História pretende relatar fatos, documentar eventos, preencher lacunas. Mantendo um pacto com a verdade, ou com a busca por uma verdade, ou mesmo com a construção de uma verdade, a História tenta afirmar a não ficcionalidade de suas ficções. A poesia, por outro lado, sem qualquer pacto ficcional, sem nada dever à veracidade dos fatos, imprime por meio da reflexão verdades outras, invisíveis ao correr dos dias comuns mas necessárias à compreensão da vida, como formas de lampejo, de iluminação sobre os recantos obscuros das verdades que a História por vezes evita, ou simplesmente não alcança. O encontro de ambas faz com que a preservação da memória encontre um meio de significação para seus eventos, encontrando as verdades sob as verdades.

Na autobiográfica novela fantástica que é *O Físico Prodigioso*, o protagonista é mais um andrógino diabólico exilado e sem identidade, sem nome inclusive – “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”<sup>91</sup> –, que vaga como andarilho, entre o Diabo e as bruxas, ou donzelas, ou deusas, em busca de uma verdade que dê rosto ao seu corpo invisível sob o gorro. Movido “pela força do amor que tudo manda, e pelo ímpeto da liberdade que tudo arrasa”<sup>92</sup>, acaba caindo nas mãos da Inquisição.

Em *Sinais de Fogo*, romance inacabado em que poesia e História se conjugam para a construção de uma ficção, o jovem protagonista narra a história de seu encontro com a poesia entre outros encontros que seriam responsáveis por seu amadurecimento

---

<sup>91</sup> Jorge de Sena. *O Físico Prodigioso*. Porto: ASA, 2002. p. 45

<sup>92</sup> Jorge de Sena. *O Físico Prodigioso*. Porto: ASA, 2002. p. 10 (Introdução, março de 1977)

amoroso, sexual e político. Como descreve Mécia de Sena, viúva do poeta, em estudo introdutório a uma edição da obra, a Guerra Civil Espanhola atua como contexto determinante para a narrativa:

este acontecimento [a Guerra Civil de Espanha] é fulcral no romance, e, tornando-o instrumental no despertar do protagonista para a realidade política e social, para o amor e até para o acto da criação poética, a acção não podia abranger mais do que esse preciso tempo de eclosão. Daí que esteja todo o romance centrado em poucos meses de 1936 e não devesse ir mais longe, em princípio, do que meados de 1937. Nesta ordem de idéias o romance abarca, portanto, o último tempo de liceu do protagonista, como preparação da transformação radical que irá operar-se, o estalar da Guerra Civil em Espanha, e terminaria, para todos os efeitos, com os primeiros sinais inequívocos do estabelecimento da Ditadura em Portugal: a impiedosa actuação do governo na chamada “revolta dos barcos” e o discurso de Salazar em 31 de outubro desse mesmo ano de 1936.<sup>93</sup>

Pesquisador incansável, Jorge de Sena teria um especial cuidado com a questão dos fatos e datas no que diz respeito à escrita de um romance histórico, que era, de certa forma e até certo ponto, a proposta ou antes uma das propostas deste romance. Por outro lado, fiel à sua concepção de que “a chave da sinceridade estética está em aceitar-se que a vida efectivamente, e num sentido lato, imita a arte, mas também em saber (...) que essa imitação se faz em termos de experiência humana vivida ou imaginada”<sup>94</sup>, se com relação à História daquele curto período de alguns meses a exatidão histórica seria desejável, a acuidade com relação aos fatos “biográficos” fica restrita a esse conceito de sinceridade estética. E, como a define o autor,

a sinceridade estética não depende estritamente, nem pode depender para ser o que é, de uma sinceridade humana que o autor, quanto mais lúcido e mais inteligente for, melhor sabe que é, nas suas manifestações mais inferiores, apenas uma forma espúria e frustrada de criação estética.<sup>95</sup>

---

<sup>93</sup> Mécia de Sena. Introdução. In: SENA, Jorge de. *Sinais de Fogo*. 9ed. Porto: ASA, 2001. p. 12

<sup>94</sup> Jorge de Sena. *Maquiavel, Marx e outros estudos*. 2ed. Lisboa: Cotovia, 1991. p.110

<sup>95</sup> Jorge de Sena. *Maquiavel, Marx e outros estudos*. 2ed. Lisboa: Cotovia, 1991. p.110

Isto é, embora centrada numa narrativa que compreende a História, a história da vida do narrador/protagonista baseia-se em “estórias” da vida do autor, verídicas apenas na medida em que sua imaginação assim as relatou ou inventou, com maior compromisso com a verdade poética do que com a Verdade de que fala a História. Sobre essa questão diria ainda o autor, num prefácio a uma edição brasileira de *Os Grão-Capitães* (que acabou nunca sendo publicada), que

é claro que, no plano da insinuação torpe, ou virtuosa (os extremos tocam-se), será possível adivinhar, de olho guloso, muita coisa nestas páginas. Isso me agrada muito, porque os amadores de escândalo poderão ocupar-se de mim – o que sem dúvida me avantajará na história literária como escritor – , sem que eu precise de ocupar-me deles. De certo modo, aliás, já me ocupei: “their dirty minds” são, precisamente, um dos importantes ingredientes destas histórias.

Porque isto são “estórias”, suficientemente verídicas, para que as imaginações se não libertem, pela porta das evasões, às responsabilidades do real.<sup>96</sup>

Contudo, se não nos cabe aqui levantar entre as cenas do romance ou da novela, ou dos contos se deles estivéssemos falando, aquelas com maior ou menor potencial de veracidade autobiográfica, interessa primordialmente o fato de que, enquanto discussão dos limites entre História e Poesia, o romance pode ser de grande valia, na medida em que o autor, transfigurando-se poeticamente em personagem de si mesmo, desenvolve no texto uma série de reflexões sobre o que o leva a escrever poemas. Afirma, por exemplo, que sua produção poética opera a “transformação do inabsorvível pela experiência da alma, em refinamento de experiência noutra plano”. E continua:

aquilo que eu escrevia resultava da minha vida, do que na minha vida fôra inaceitável e intolerável. Tão intolerável e inaceitável, que, para continuar a viver e a saber que vivia, era

---

<sup>96</sup> Jorge de Sena apud SENA, Mécia de. Introdução. In: SENA, Jorge de. *Sinais de Fogo*. 9ed. Porto: ASA, 2001. p. 25

necessário que palavras diversas da realidade (uma realidade que apenas era real como recordação, como nódoa negra e dolorida) reciassem uma experiência genérica, noutro 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.<sup>97</sup>

Talvez seja, então, para dar algum sentido ao intolerável e ao inaceitável através das palavras, atribuindo um corpo físico ao impalpável e ao terrível, que o poeta insere, dentro de seu romance, alguns poemas, como o que dá título à obra:

Sinais de fogo, os homens se despedem,  
exaustos e tranqüilos, destas cinzas frias.  
E o vento que essas cinzas nos dispersa  
não é de nós, mas é quem reacende  
outros sinais ardendo na distância,  
um breve instante, gestos e palavras,  
ansiosas brasas que se apagam logo.<sup>98</sup>

Empreendendo um diálogo não só entre o discurso histórico e o literário, mas também um diálogo entre gêneros em que a prosa se apresenta como reflexão “por extenso” daquilo que vem condensado nos versos, Jorge de Sena produz uma obra poética dentro da obra em prosa, capaz mesmo de sobreviver sozinha se lhe amputarem o restante livro.

No caso específico deste poema, o que temos é uma espécie de cristalização do diálogo em forma de imagem. Como em “Lepra”, poema em que os poetas iam examinando as feridas uns dos outros, acometidos pela doença que é a poesia – doença que faz com que suas vítimas se despedacem aos poucos, num processo que é de mutilação mas também de expansão, “mais cacos do que havia louça no vaso”, fragmentos que se espalham – , “sinais de fogo” que são, “os homens se despedem”

---

<sup>97</sup> Jorge de Sena, *Sinais de Fogo*. 9ed. Porto: ASA, 2001. p. 494.

<sup>98</sup> Jorge de Sena. *Sinais de Fogo*. 9ed. Porto: ASA, 2001. p. 450

desfeitos em “cinzas frias”, são brasas que já queimaram, contagiadas pelo mesmo vento que, contínuo, ainda fará queimar outras brasas até as cinzas exaustas e tranqüilas que sabem ter cumprido seu dever para com as chamas anteriores, para com as cinzas anteriores, para com o vento que as mantém em movimento e leva sua herança a outras brasas. Espalhando a lepra de um poeta a outro, o vento da História ajuda a passar de um ponto a outro o sinal de fogo da poesia, acendendo em outros o necessário fogo da lucidez, do calor e da criação.

Apesar de antever as cinzas, os sinais de fogo são formas de otimismo, de poética fé na humanidade, no diálogo entre as chamas como veículo de redentora revolução. E é como tentativa de diálogo entre as cinzas de Goya e seus fuzilados e as chamas das gerações seguintes que lemos a “Carta a meus filhos sobre os fuzilamentos de Goya”, de *Metamorfoses*:

Não sei, meus filhos, que mundo será o vosso.  
É possível, porque tudo é possível, que ele seja  
aquele que eu desejo para vós. Um simples mundo,  
onde tudo tenha apenas a dificuldade que advém  
de nada haver que não seja simples e natural.  
Um mundo em que tudo seja permitido,  
conforme o vosso gosto, o vosso anseio, o vosso prazer,  
o vosso respeito pelos outros, o respeito dos outros por vós.  
E é possível que não seja isto, nem seja sequer isto  
o que vos interesse para viver. Tudo é possível,  
ainda quando lutemos, como devemos lutar,  
por quanto nos pareça a liberdade e a justiça,  
ou mais que qualquer delas uma fiel  
dedicação à honra de estar vivo.  
Um dia sabereis que mais que a humanidade  
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,  
para que os liquidasse “com suma piedade e sem efusão de sangue”.  
Por serem fiéis a um deus, a um pensamento,  
a uma pátria, uma esperança, ou muito apenas  
à fome irresponsável que lhe roía as entranhas,  
foram estripados, esfolados, queimados, gaseados,  
e os seus corpos amontoados tão anonimamente 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. Mas também aconteceu  
e acontece que não foram mortos.  
Houve sempre infinitas maneiras de prevalecer,  
aniquilando mansamente, delicadamente,  
por ínvios caminhos quais se diz que são ínvios os de Deus.  
Estes fuzilamentos, este heroísmo, este horror,  
foi uma coisa, entre mil, acontecida em Espanha  
há mais de um século e que por violenta e injusta  
ofendeu o coração de um pintor chamado Goya,  
que tinha um coração muito grande, cheio de fúria  
e de amor. Mas isto nada é, meus filhos.  
Apenas um episódio, um episódio breve,  
nesta cadeia de que sois um elo (ou não sereis)  
de ferro e de suor e sangue e algum sémen  
a caminho do mundo que vos sonho.  
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.  
Acreditai que a dignidade em que hão de falar-vos tanto  
não é senão essa alegria que vem  
de estar-se vivo e sabendo que nenhuma vez  
alguém está menos vivo ou sofre ou morre  
para que um só de vós resista um pouco mais  
à morte que é de todos e virá.  
Que tudo isto sabeis serenamente,  
sem culpas a ninguém, sem terror, sem ambição,  
e sobretudo sem desapego ou indiferença,  
ardentemente espero. Tanto sangue,  
tanta dor, tanta angústia, um dia  
– mesmo que o tédio de um mundo feliz vos persiga –  
não hão-de ser em vão. Confesso que  
muitas vezes, pensando no horror de tantos séculos  
de opressão e crueldade, hesito por momentos  
e uma amargura me submerge inconsolável.  
Serão ou não em vão? Mas, mesmo que o não sejam,  
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”.  
E, por isso, o mesmo mundo que criemos  
nos cumpre tê-lo com cuidado, como coisa  
que não é nossa, 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.<sup>99</sup>

Como herdeiros que serão de todas as “cinzas dispersas para que delas não restasse memória”, os sinais de fogo que aqui são nomeados como “filhos”, mas com a certeza de que filhos também serão todos os destinatários dessa carta como daquele vento que é a História se manifestando entre as fogueirinhas que a poesia vai acendendo, os sinais de fogo deverão se conservar acesos. “Em memória do sangue que nos corre nas veias, / da nossa carne que foi outra” como fogo foram as cinzas de agora e sal e “suor e sangue e algum sémen” “do amor que outros não amaram porque lho roubaram”, em respeito a tudo isso é que a lição do poema, a lição que a poesia apreende da História para que a História possa aprender com a poesia, é a de que nenhum grão fica para trás, que cada gota de humana secreção, cada minúsculo fragmento já seco, já oco, já frio e estéril, é ainda parte, deve ser ainda parte do todo, ainda conta. E só com a conta de cada pó de gente, com a rememoração de cada pó esquecido pelo caminho, poderemos realmente, verdadeiramente, falar em História, em Humanidade. Como diz Michael Löwy, analisando a obra de Walter Benjamin, "A redenção exige a rememoração integral do passado, sem fazer distinção entre os acontecimentos ou os indivíduos "grandes" e "pequenos". Enquanto os sofrimentos de um único ser humano forem esquecidos, não poderá haver libertação."<sup>100</sup>

Voltamos então a *Conheço o sal... e outros poemas*, e à leitura da História como perverso discurso erótico, em que o amor é substituído pela dominação:

NA IGREJA DOS JESUÍTAS EM LUANDA

Conversa a negra no recanto em sombra  
da igreja tão de limpa restaurada.  
No chão sentada e velha, se abre os braços

---

<sup>99</sup> *Poesia II*, p.124

<sup>100</sup> Michael Löwy, *Walter Benjamin: aviso de incêndio - Uma leitura das teses "Sobre o conceito de História"*. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005. p.54



em frases de silêncio para o Cristo  
que pende morto acima dela, imóvel  
e silencioso. Que dirão os dois?  
Qual a confusa indecisão que passa  
angustia intimidade de sem línguas  
nessa cabeça antiga de outra raça  
e sobretudo de outros deuses que  
falavam por sinais mas claras frases  
como as sibilas feiticeiros sabem?  
Na solidão vazia de seu espaço  
em que de brancos Roma escureceu a luz  
embranquecida de cacimbo e ardor  
de longos rios, praias sinuosas,  
e de planaltos as ravinas duras,  
que Deus pode inventar-se que não seja  
dor de miséria de não ser-se, de não ter  
de pais a filhos a linguagem livre?  
Que liberdade pede? Que morrer deseja?  
Será que em frente do altar-mor não tremem  
dentro da simples laje os ossos de  
um Paulo Dias de Novais? Que de imbondeiros  
os frutos como ratos suspensos  
ainda lhe roem um tutano seco  
no fogo de queimadas e de incêndios  
em que de povos só as cinzas ficam?<sup>101</sup>

Mais uma vez, um poema em que a humanidade jaz reduzida a cinzas. A negra que se submete ao espaço de crença do dominador branco, diante de um altar em que o primeiro a ocupar o cargo de Governador de Angola agora reside também em cinzas – porque, embora o poema fale em ossos, quando do traslado do corpo à igreja dos jesuítas, que dá nome ao poema, seus restos foram cremados –, é testemunha de um fogo que não é o dos sinais, que não é de luz ou criação mas destruição, “fogo de queimadas e de incêndios / em que de povos só as cinzas ficam”. Testemunha que não se ajoelha ante a imagem do deus crucificado e branco (embora nascido tão longe da Europa); sentada e de braços abertos, como tentando se deixar abraçar pela promessa dos braços abertos do outro, ou apenas imitando com seu gesto o gesto de dor de quem ocupa já há tantos séculos a posição de torturado, para lhe explicar, sem palavras porque

---

<sup>101</sup> *Poesia III*, p. 201

“sem línguas”, por “não ter / de pais a filhos a linguagem livre”, num diálogo silencioso mas ainda assim diálogo, que ela também sente, que apesar de sua “outra raça” e de seus “outros deuses”, que ela também sente a mesma dor, a mesma tortura de estar de braços atados na angústia e na “miséria de não ser-se”.

“Que liberdade pede? Que morrer deseja?” A mulher que “conversa” com o Cristo utilizado para dominá-la e à sua antiga fé de outros deuses e outros símbolos, conversa em silêncio por ter sido mutilada de sua crença e de sua linguagem, mas ainda assim conversa, e pelo similar de seus gestos poderia se dizer que conversam de igual para igual, ainda que de “diferente para diferente”. Outra raça, outra fé e outras línguas (cem? sem?) não os impede de compartilhar o mesmo silencioso sofrer, numa relação que, se não é de erotismo porque lhes falta a transubstanciação da carne e do sangue no pão e vinho de uma comunhão efetiva, é de profunda religiosidade no sentido em que se convertem ambos, espelhados, em imagem concreta da compaixão.

Mas nem tudo é gravidade no que tange à História, especialmente quando erotizada pelo olhar sedutor e perverso de uma poesia diabólica que certamente haveria de concordar com a constatação de Novalis de que “a História é uma grande anedota”. Assim é que um frustrado Don Juan passeia pela sofrida colônia portuguesa em “Café cheio de militares em Luanda”, poema-anedota em que o dominador é a grande piada:

O jovem Don Juan de braço ao peito  
(por um dedo entrapado)  
debruça as barbas para a mesa ao lado  
numa insistência de macho  
que teima em conversar a rapariga  
(no dedo aliança, azul em torno aos olhos)  
a escrever cartas e a enxotá-lo em fúria.

Um outro chega e senta-se de longe.  
Cara rapada, pêlo curto, ombros erguidos,  
é dos que o queixo pousam sobre as mãos,  
e de entre o fumo lento do cigarro,

dardejam olhar fito para a presa  
– é dele, é dele, os olhos dizem tesos.

Numa outra mesa, três outras fardas miram  
de esguelha, enquanto falam vagamente atentos,  
e os olhos ínvios de soslaio despem  
a pouca roupa da que escreve à mesa.

Feito já seu papel para que conste,  
oh ares de cavalo... outras à espera...  
o Don Juan comenta pró criado a vítima,  
saída num repente. Riem-se ambos.

Quando ela se ia embora, dois empatas  
entraram e sentaram-se na mesa  
do que ficara olhando o espaço aberto  
pela partida dela. Conversam que ele não ouve.

Gingando a barba mais o braço ao peito,  
vai-se o vencido (pagará uma puta,  
para amanhã contar como dormiu com esta).

Os outros três, mais tarde, em casa, na rerete,  
vão masturbar-se a pensar nela (e voltarão  
amanhã ao café para contarem  
de uma grande conquista que fizeram todos).

E aquele que – quem sabe – era a quem ela  
acaso se daria (ou será que ele  
é dos que só penetra com o olhar suspenso?)  
foi quem não teve nada. Olhou demais,  
e não saiu a tempo de escapar  
à companhia idiota dos seus dois amigos.<sup>102</sup>

Numa narrativa simples e talvez bem pouco poética, Sena faz-se caricaturista para desenhar o retrato de uma cena cotidiana em que um grupo de jovens militares, um tanto tolos como em geral o são todos os jovens militares e mesmo alguns dos velhos coronéis, tenta avançar sobre uma moça. Um tanto patética, a narrativa bem poderia ser alguma metáfora sobre os avanços de tropas sobre a colônia; mas parece mesmo uma boa mostra da carência de trato erótico daqueles que são treinados para conquistar à força e no fundo se mostram tão rasos em patentes amorosas. Condenados à

---

<sup>102</sup> *Poesia III*, p. 198-9

masturbação ou às prostitutas ou ao “penetrar de olhar suspenso”, os “fardas”, identificados apenas pelas normas de grupo e sem individualidade que valha a pena ressaltar, a não ser pelo Don Juan de braço em tipóia por “um dedo entrapado”, são (des-)construídos como um grande personagem coletivo, marcado pela fraqueza e pela impotência. Se em diversos momentos da poesia seniana o sexo aparece como signo de liberdade, de elevação ou mesmo de busca pelo outro, nesse caso sua falência se mostra um caminho para o humor sarcástico com que desarma os grupos de poder estabelecidos sobre a política do medo e da repressão.

O humor é também o mecanismo utilizado em “Pequeno tratado de dermatologia (*intermezzo cubano*)”, poema de *Peregrinatio ad loca infecta*, de 1969:

De cada vez que um povo exige liberdade  
– oh não bem o povo, mas os grupos que o grupo no poder  
não inclui na partilha da pele do povo propriamente dito –  
os clamores são comoventes pela democracia.  
No entanto, é claro, nada pode fazer-se  
que não clamar de mão no peito  
(a outra coçando nos lugares impróprios),  
pois que, em verdade, o poder dos grupos  
é sempre o poder dos grupos.

Mas de cada vez que, farto de palavras,  
um povo estoura com tais odres rotos,  
e faz deles passadores que esguicham  
muito menos sangue que o chupado em séculos,  
os clamores são, a mais de comoventes, trémulos  
de indignação, não já co’a mão no peito  
(a outra coçando sempre nos lugares impróprios),  
mas exigindo acções colectivas em defesa da ordem,  
da justiça, da liberdade. E sanções (e bombas).

Pois que em verdade o poder dos grupos  
é sempre o poder dos grupos, e lá dizia o poeta  
“qualquer morte de homem me diminui”, e o número  
de mercenários diminui assim terrivelmente,  
neste mundo em que são precisos tantos para manter a ordem,  
a justiça, a liberdade, sobretudo aquelas  
que são feitas da pele de qualquer povo. E enfim,  
considerando que a circuncisão é altamente uma prática higiênica  
e desde há séculos predilecta de Jeová,  
talvez que o grupo no poder nos quisesse vender

nem que seja um prepúcio em que investir capital.<sup>103</sup>

Pobre John Donne e suas meditações em que *no man is an island e any man's death diminishes me, because I am involved in mankind, and therefore never send to know for whom the bell tolls; it tolls for thee*. Os sinos que dobraram por Donne há séculos e depois para a visão de Hemingway sobre a Guerra Civil Espanhola (tão produtiva guerra para a Literatura), e por fim sobre a pobre Ingrid Bergman indicada ao Oscar em seu primeiro filme em technicolor, numa adaptação que Hemingway odiou profundamente porque amputada de seu caráter político... A bela atriz que havia estreado nas telas de Hollywood poucos anos antes num filme chamado *Intermezzo* (remake do filme sueco de mesmo nome estrelado por ela mesma) em que a Europa de 1939 parece ignorar o fato de que as coisas vão mal... não poderia, jamais, imaginar o *intermezzo cubano* de um poeta português tão excessivamente politizado; Hemingway teria gostado da citação; o religioso John Donne nem tanto: parece ter sido relido por um viés diabólico.

A mão que “coça os lugares impróprios”, o “prepúcio em que investir capital” como mais ínfima forma de lucrar com o sofrimento da pele de um povo; tais elementos se assemelham em sarcástica utilização à imagem dos militares no café do poema anterior, com seu Don Juan de dedo quebrado. Inversão de qualquer componente erótico, o sexo é aqui mais uma forma de humilhação, a ridicularização da impotência dos líderes do grupo, o riso e o escárnio sobre a sua medíocre virilidade sendo a arma de guerrilha possível em tempos de proibições. Como último recurso dos que só dispõem da palavra como arma, mas a conservam em “torres erguidas sexo de homens entre o céu e a terra”, o riso se lança sobre os que se apóiam em armas sem que nada além delas

---

<sup>103</sup> *Poesia III*, p. 54-55

possa ainda ser erguido aos céus; impávido, ainda que amargo, o riso desafia, altivo, a flácida coceira que, por intensa que parece – a mão “coçando sempre nos lugares impróprios” – , provavelmente guarda alguma contaminação, doce memória de tempos menos pendentes, herança que resta a quem sempre pôde se valer da força bruta ou do dinheiro para chegar à pele de suas presas.

A ironia com que se trata a nobilíssima revolução de Cuba, aliás, as nobilíssimas revoluções em geral, em que se vende o povo como principal interessado e na prática tão diferentes são as coisas, é o mecanismo de sobrevivência possível num mundo em que os grupos se alternam mas as ditaduras não morrem. Grupos contra grupos, decidindo a quem cabe a honra da exploração do povo, instância mítica de quem tanto se fala e em nome de quem tanto se luta, qual guerrilha possível que não a arte, a poesia, a palavra?

Uma das partes em que se organizam os *Exorcismos*, a terceira, traz como epígrafe dois versos de Goethe, “*Willst du ins Unendliche schreiten, / Geh nur im Endliche nach allem Seiten*”, traduzidos como “Queiras tu dirigir-te ao Infinito, / Caminha em todos os sentidos no Finito”. *Seiten*, entretanto, não significam apenas “sentidos”, mas também “páginas”. Qualquer que seja a tradução do termo, no entanto, a idéia expressa pelos versos se aplica inteiramente à lógica de testemunho adotada por Sena ao inscrever a História em sua poesia: a investigação do Finito em todos os sentidos, em todas as páginas, para que a construção de um infinito mítico ou real seja possível. Diz o poeta em seu prefácio a *Poesia I*:

toda a obra poética que agora se colige e/ou reedita (...) significa o ‘diário poético’ de uma testemunha, como sempre me desejei, de 38 anos de vida portuguesa, desde que o fascismo se instalou com o estalar da Guerra Civil de Espanha até que desabou fragilmente ao sopro das brisas contraditórias e

complexas dos Abris de 1974, que eu julgava já que não veria nunca.<sup>104</sup>

O conhecimento profundo da História é visto pelo autor como uma necessidade igualmente fundamental tanto para quem escreve, quanto para quem analisa uma obra. De acordo com Sena, “há que sublinhar como, em correctos termos de análise marxista da História (ou de avaliação estético-ideológica de um autor), a falta de ‘perspectiva histórica’ não é apenas uma heresia absurda, mas um erro crasso”.<sup>105</sup>

A concepção histórica que se depreende portanto da “avaliação estético-ideológica” de sua obra revela um compromisso ético fundamentado na busca de uma compreensão dialética do real que em vários momentos se aproxima da leitura proposta por Walter Benjamin ao discurso da História. Como para o filósofo alemão, a união tensa entre o materialismo histórico e um messianismo que não espera por um salvador divino mas exige que a humanidade seja seu próprio messias, decorrente de elementos tão diversos quanto o Romantismo alemão, o marxismo e um espírito religioso anterior a todo e qualquer dogma, fundamentado apenas num inequívoco amor à humanidade e à liberdade, produzem na escrita seniana o desejo de explodir a continuidade do desfile dos vencedores, de escovar a História a contrapelo, de reavaliar o sentido do tempo e dar voz aos vencidos, aos objetos, em busca da rememoração e da redenção.

Sobre o filósofo alemão cabe lembrar que, como aponta Michael Löwy ao comentar a proposta benjaminiana de que "a história da cultura deve ser integrada à história da luta de classes",

isso não quer dizer que Benjamin seja partidário de um 'populismo cultural': longe de rejeitar as obras de 'alta cultura', considerando-as reacionárias, ele estava convencido de que

---

<sup>104</sup> Jorge de Sena, *Poesia I*. 3ed. Lisboa: Edições 70, 1988. p.13

<sup>105</sup> Jorge de Sena, *Dialécticas aplicadas da Literatura*. Lisboa: Edições 70, 1978. p.29

muitas delas são abertamente ou secretamente hostis à sociedade capitalista. Trata-se, então, de redescobrir os momentos utópicos ou subversivos escondidos na "herança" cultural. Benjamin se interessa pela salvaguarda das formas subversivas e antiburguesas da cultura, procurando evitar que sejam embalsamadas, neutralizadas, tornadas acadêmicas e incensadas (Baudelaire) pelo *establishment* cultural. É preciso lutar para impedir que a classe dominante apague as chamas da cultura passada, e para que elas sejam tiradas do conformismo que as ameaça."<sup>106</sup>

Ora, evitar que as obras de arte sejam “embalsamadas, neutralizadas e incensadas pelo *establishment* cultural” e “impedir que a classe dominante apague as chamas da cultura passada” removendo desta sua herança de sinal de fogo, parece ser uma das motivações de Sena para a realização de suas *Metamorfoses*. Como esforço de retirada da camada de poeira secular que cobre os objetos estéticos por ele eleitos, o resgate das obras às armadilhas do tempo e da História é sem dúvida uma bela maneira de lutar “para que elas sejam tiradas do conformismo que as ameaça”. Ou pior ainda: do esquecimento.

Através da recuperação do caráter subversivo de algumas peças, e, claro, da forçada subversão de outras tantas possivelmente bem comportadas até que se lhes dê voz e direito a discurso, os indivíduos por trás das coisas são de alguma forma também recuperados; sinais de fogo que foram um dia, qual fênix tornam a ressurgir de sua condição de cinzas. Não basta, contudo, resgatar obras e objetos. Há que lembrar eventos e desastres, sob o risco de não se antever novos momentos de perigo, de incêndio destruidor. Ainda sobre Benjamin,

ele [Benjamin] descobre no pessimismo o ponto de convergência efetivo entre Surrealismo e comunismo. É evidente que não se trata de um sentimento contemplativo, mas de um pessimismo ativo, "organizado", prático, voltado

---

<sup>106</sup> Michael Löwy. *Walter Benjamin: aviso de incêndio - Uma leitura das teses "Sobre o conceito de História"*. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005. pp. 79-80



inteiramente para o objetivo de impedir, por todos os meios possíveis, o advento do pior. (...) Esse pessimismo se manifesta(...) por um tipo de "melancolia revolucionária", que traduz o sentimento da reiteração do desastre, o medo de uma eterna volta das derrotas."<sup>107</sup>

O pessimismo benjaminiano está nos fundamentos da ironia de Jorge de Sena ao tratar da História. Tendo vivenciado não só o fascismo mas também os últimos suspiros de um império que as “brisas contraditórias e complexas dos Abris de 74” também ajudaram a varrer, a história – e não só a portuguesa – da glória da dominação de meio mundo, por exemplo, seria assim revista pelo poeta, como se observa em seu “Borras de império”, de *Exorcismos*:

### I

Os impérios sempre se fizeram  
com os que são forçados a fazê-los  
e com os que ficam para ser mandados  
e cuspidos pelos que querem fazê-los.  
Por isso, há nos povos imperiais  
algo de um visgo de alma: que ou é cuspo,  
ou um prazer dolente como de escarra e cospe.

### II

Há impérios que deixam no deserto ruínas de capitais pomposas.

E há os outros que se desculpam com tremores de terra  
de terem passado sobre si mesmos como gafanhotos.

### III

Pergunto-me a mim mesmo como foi possível:  
ou os impérios gastam o seu povo até que ele seja  
uma raça agachada, mesquinha e traiçoeira,  
ou é com gente dessa que os impérios se fazem,  
já que nada glorioso se constrói humanamente  
sem 10% de heróis e 90% de assassinos.

Que coisa fedorenta a glória, sobretudo,  
enquanto não passam séculos e só ruínas

---

<sup>107</sup> Michael Löwy. *Walter Benjamin: aviso de incêndio - Uma leitura das teses "Sobre o conceito de História"*. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005. pp. 24-25

fiquem – onde nem o pó dos mortos  
ainda cheire mal.<sup>108</sup>

Num poema sobre o que resta, sobre a ruína – único saldo positivo do império, porque resiste como monumento de rememoração e aponta para a possibilidade de reconstrução – tenta-se ler o futuro nas borras de um império como o fazem os adivinhos com as borras do café. Sob a máscara de provocação a um povo que se deixa manipular e massacrar na construção de um império que seja a glória de uns poucos, inscreve-se a incitação para a reescrita da História, sem impérios, apenas como construção verdadeiramente humana, livre de assassinos e de heróis. Na beleza dialética da ruína, com seu potencial ambíguo de cinza de Fênix apontando para o escatológico e o cosmogônico da eternidade a partir de sua mesma condição de exemplo concreto da finitude em que “tudo que é sólido se desmancha no ar”, um poema sarcástico sobre o passado mesquinho e traiçoeiro revela em seu avesso, em sua outra face de diabo dissimulado e ambíguo, um poema em que o comprometimento ético e estético projeta um futuro de esperança na humanidade.

O diálogo com a História na poesia de Sena é um diálogo com a humanidade, no seu melhor e no seu pior, realizado por meio da apreciação de eventos e objetos como pontos de contato, formas a serem penetradas de modo a permitir um conhecimento íntimo dos indivíduos que primeiro as vivenciaram, criaram ou tocaram. Diz o poeta:

eu sei que os povos só valem como humanidade, nunca valeram  
como outra coisa. E a alegria que sinto, no Museu Britânico ou  
no Louvre, ante as coleções onde palpita uma vida milenária,  
não provém de esta ser milenária, estranha, distante, bárbara ou  
requintada, mas sim de eu sentir em tudo, desde as estátuas aos

---

<sup>108</sup> *Poesia III*, 172

pequeninos objectos domésticos, uma humanidade viva, gente viva, pessoas, sobretudo pessoas.<sup>109</sup>

Nessa busca pelas pessoas que vivem em cada forma, “desde as estátuas aos pequeninos objectos domésticos”, Jorge de Sena se aproxima de outra testemunha, outro alemão além de Benjamin. Através da observação dos objetos como tentativa de estabelecer o tão desejado “convívio das testemunhas”, sua poesia encontra a de Bertolt Brecht em poemas como, por exemplo, “De todas as obras”<sup>110</sup>:

De todas as obras humanas, as que mais amo  
São as que foram usadas.  
Os recipientes de cobre com as bordas achatadas e com mossas  
Os garfos e facas cujos cabos de madeira  
Foram gastos por muitas mãos: tais formas  
São para mim as mais nobres. Assim também as lajes  
Em volta das velhas casas, pisadas e  
Polidas por muitos pés, e entre as quais  
Crescem tufos de grama: estas  
São obras felizes  
Admitidas no hábito de muitos  
Com freqüência mudadas, aperfeiçoam seu formato e tornam-se valiosas  
Porque delas tantos se valeram.  
Mesmo as esculturas quebradas  
Com suas mãos decepadas, me são queridas. Também elas  
São vivas para mim. Deixaram-nas cair, mas foram carregadas.  
Embora acidentadas, jamais estiveram altas demais.  
As construções quase em ruína  
Têm de novo a aparência de incompletas  
Planejadas generosamente: suas belas proporções  
Já podem ser adivinhadas; ainda necessitam porém  
De nossa compreensão. Por outro lado  
Elas já serviram, sim, já foram superadas. Tudo isso  
Me contenta.

No poema de Brecht, como na filosofia de Benjamin e na poesia de Sena, podemos observar uma visão do mundo e da História em que o valor do testemunho dos objetos, das ruínas, é o de conservar dentro de si a vida e a humanidade que

---

<sup>109</sup> Jorge de Sena, *Poesia II*. 2ed. Lisboa: Edições 70, 1988. p.152

<sup>110</sup> Bertolt Brecht. Poemas 1913-1956. Paulo César de Souza (trad.). São Paulo: 34, 2000.

presenciaram, para que ao longo do tempo possam servir de convocação à memória, de alerta, sinalizando com seu discurso silencioso o caminho para a possível redenção.

Dentro desse espírito, há no testemunho da poesia seniana um esforço de transfiguração poética tanto da opressão quanto da esperança, na tentativa de promover, pela poesia, o conhecimento da História e a tradução dos seus sentidos, na medida em que, segundo o poeta,

o homem – se pode viver e criar abstrações – é pelo rosto e pelos seus gestos, e pelo que ele, com o olhar transfigura, que podemos, interrogativamente, incertamente, inquietamente, angustiadamente, conhecer-lhe a vida. E, se não fora a poesia olhando a História, nenhuma vida em verdade conheceríamos, nem a nossa própria.<sup>111</sup>

Assim como o diálogo com a Mitologia, o olhar da poesia sobre a História tem, portanto, uma motivação de busca pelo conhecimento do outro, mas também de busca pelo auto-conhecimento. Numa obra poucas vezes autobiográfica, o que se tem, no entanto, ao examinar a escrita de Jorge de Sena, seja em verso, prosa, ou ensaios críticos sobre os versos e ficções alheias, é um grande, extenso e fragmentário *Bildungsroman*, um exercício de auto-descoberta através do qual seu prodigioso físico medieval e seu jovem poeta do início do século XX se reúnem num percurso amoroso por toda a história da cultura ocidental, por toda a memória estética de sua formação, metamorfoseando os objetos de arte da humanidade em testemunhas de sua própria trajetória como homem.

Partindo da consciência de que

a verdadeira *Bildung* consiste justamente na mediação e iluminação recíproca – nesse constante diálogo interior a que se entregam os indivíduos *de um único e mesmo eu*, que é, a um só tempo, (...) criador e intérprete, autor e leitor de si mesmo. (...) buscar a formação das próprias faculdades pressupõe como

---

<sup>111</sup> Jorge de Sena, *Poesia II*. 2ed. Lisboa: Edições 70, 1988. p.157

momento complementar a capacidade de compreender *um outro*<sup>112</sup>,

Jorge de Sena compõe para si indivíduos com que possa dialogar para, por meio de suas inventadas alteridades, chegar à possibilidade de formulação de uma imagem sua, de um entendimento de si mesmo enquanto exilado em suspensão. Mas ao mesmo tempo, e com o mesmo objetivo, investiga as imagens alheias, interroga a memória alheia, como que intuindo que de fato *no man is an island*, e que compreender o outro é compreender a si mesmo, e talvez que o “si mesmo” em questão seja só mais um entre os leprosos, entre os sinais de fogo que logo viriam a ser cinzas, entre os quadros espalhados nas paredes de museus do mundo inteiro, objetos todos de uma mesma história, guardiões cada um de seus fragmentos de memória e conhecimento, cada um reflexo de uma pequena parte do todo só cognoscível por aqueles que se detêm a observar com alguma atenção e um olhar poético os reflexos de cada pequena partícula de espelho.

Daí que o seu físico sem nome, tantas vezes fascinado ante à contemplação do próprio rosto em espelhos d’água, acabe por imprimir a todos que o vêem o seu rosto, quando dele já guarda apenas uma memória, desfigurado por seus inquisidores que inclusive o convertem em leproso (“Enfiaram-lhe pela cabeça rapada um saco com buracos, como os que dão aos leprosos”<sup>113</sup>), para pagar pelo crime de ter um corpo tão maravilhosamente concreto que era mesmo capaz de curar outros corpos menos felizes através da imersão em seu sangue. Uma vez destituído, entretanto, de sua glória física, de seu amor e de sua beleza, morre dando origem a uma estranha e mítica vegetação capaz de motivar o povo a uma revolução mais sangrenta que seu inusitado processo de cura:

---

<sup>112</sup> Márcio Suzuki, *O gênio romântico: crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel*. São Paulo: Iluminuras, 1998. p.183

<sup>113</sup> Jorge de Sena, *O Físico Prodigioso*. Porto: ASA, 2002. p. 93

Morra o bispo e morra o papa,  
maila sua clerezia.  
Ai rosas de leite e sangue,  
que só a terra bebia!  
Morraram frades, morram freiras,  
maila sua virgaria.  
Ai rosas de sangue e leite,  
que só a terra bebia!  
Morra o rei e morra o conde,  
maila toda fidalguia.  
Ai rosas de leite e sangue,  
que só a terra bebia!  
Morraram meirinho e carrasco,  
maila má judicaria.  
Ai rosas de sangue e leite,  
que só a terra bebia!  
Morra quem compra e vende,  
maila toda a usuraria.  
Ai rosas de leite e sangue,  
que só a terra bebia!  
Morraram pais e morram filhos,  
maila toda a filharia.  
Ai rosas de sangue e leite,  
que só a terra bebia!  
Morraram marido e mulher,  
maila casamentaria.  
Ai rosas de leite e sangue,  
que só a terra bebia!  
Morra amigo, morra amante,  
mailo amor que se perdia.  
Ai rosas de sangue e leite,  
que só a terra bebia!  
Morra tudo, minha gente,  
vivam povo e rebeldia.  
Ai rosas de leite e sangue,  
que só a terra bebia!<sup>114</sup>

Levantando-se contra o desperdício dos líquidos humanos, que o mesmo é dizer o desperdício da vida derramada sobre a terra, o povo se rebela numa batalha em que a rosa, símbolo, em diversas culturas, do feminino (inclusive para a Igreja, onde representa Maria) mas também do segredo, do silêncio, do amor e da ressurreição, é alçada à função de bandeira, estandarte de uma ruptura com a crueldade, a repressão, e

---

<sup>114</sup> Jorge de Sena, *O Físico Prodigioso*. Porto: ASA, 2002. p. 108-9

em defesa do pan-erotismo que se materializa na figura do Físico. “Espécie de hino da revolta geral dos povos”<sup>115</sup>, segundo o narrador da novela, o “rimance das rosas de sangue e leite”, enquanto construção medieval em pleno século XX, carrega em si a mesma carga da demais poesia de Jorge de Sena no tocante à História, isto é, a presença do sangue, do sêmen, de tudo que é secreção humana, eroticamente esparzida em vida sobre a terra como modo de combater a seu derramamento sem Eros, sem amor, em morte desnecessária.<sup>116</sup>

Sobre sua orientação político-filosófica diante da História, Sena se definiria como um marxista, por acreditar que

no pensamento marxista, a liberdade não é uma essência abstracta, de que possa falar-se substantivamente. Reporta-se sempre a uma situação histórica concreta. Isso não implica que ela seja entendida como uma pluralização de “liberdades”, que serão lícitas ou ilícitas, conforme as circunstâncias. Pelo contrário: significa que ela é sempre o resultado de uma conquista histórica; não um direito *natural*, mas um direito que *é tornado natural* pela actividade humana.<sup>117</sup>

Apenas partindo desse princípio de que a liberdade deve ser buscada, construída, sendo no fundo apenas mais uma forma de manifestação da humanidade na medida em que se faz pelas mãos do homem, é que a literatura seniana pode se afirmar como uma escrita de exaltação da liberdade enquanto valor necessário, posto que, como já havíamos visto no capítulo anterior acerca das relações entre Mitologia e poesia em sua obra, o poeta recusa tudo aquilo que poderia ser considerado “natural”, gratuito, preferindo sempre aquilo que vem com alguma espécie de impressão digital, de vestígio

---

<sup>115</sup> Jorge de Sena, *O Físico Prodigioso*. Porto: ASA, 2002. p. 108

<sup>116</sup> No tocante às relações entre as “rosas de sangue e leite” e a Inquisição, cabe lembrar ainda a referência de Carl Sagan à morte do papa Inocêncio. Segundo o autor: “Inocêncio morreu em 1492, após tentativas frustradas de mantê-lo vivo por meio de transfusões (o que resultou na morte de três meninos) e amamentação no peito de uma ama-de-leite. Foi pranteado pela amante e pelos filhos de ambos.” Carl Sagan, *O mundo assombrado pelos demônios*, p. 145.

<sup>117</sup> Jorge de Sena, *Maquiavel, Marx e outros estudos*. 2ed. Lisboa: Cotovia, 1991. p.136, n. 1

de suor, de inapelável aspecto de coisa humana. Daí que, tanto a humanidade quanto o seu conquistado direito à liberdade, são vistos e valorizados como mais um objeto de cultura sobre o qual se pode realizar poesia, por meio de transfiguração poética, e exercitar o autoconhecimento, porque todo objeto é espelho, fragmento de reflexo do todo, como toda história é fragmento da História.

Indo do pó ao pó em busca de conhecimento, do sal às cinzas, a poesia de Jorge de Sena parece preencher todos os requisitos estipulados por Roland Barthes para a definição do que seria uma literatura de esquerda. Vejamos:

1º. A literatura não é uma coisa, mas uma relação, uma “mediação” entre o homem e o mundo. (...) Em vez de querer estabelecer-se no eterno ou no intemporal, ela se sabe mortal e pode chegar a ponto de se questionar.

2º. A literatura de esquerda é uma literatura da inquietação e da recusa.(...) Ela critica os valores da ordem burguesa, reivindica em favor das minorias, protesta permanentemente contra a injustiça, postula, abertamente ou não, o advento de um novo homem numa sociedade justa.

3º. Literatura de esquerda é aquela que combate todas as violações ao direito inalienável à vida.

4º. A literatura de esquerda dá nova significação à palavra “humanismo”.

5º. A obra de esquerda é sempre, em última instância e mesmo que se limite ao individual, descrição e análise profunda de uma situação histórica dada.<sup>118</sup>

Como mediação entre o homem e o mundo, ponte que permite que cada margem conheça a outra, a poesia de Sena atua ainda como mediação entre o poético e o histórico, o que lhe permite, para além dos questionamentos, da crítica social, da defesa da vida, do amor, e da liberdade, estabelecer não só uma “descrição e análise profunda de uma situação histórica dada” mas ainda uma reflexão profunda sobre o humano e sua relação consigo mesmo e com seu contexto histórico. Mais do que pensar o contexto em

---

<sup>118</sup>Roland Barthes, “Existe, sim, uma literatura de esquerda”. Texto redigido em colaboração com Maurice Nadeau e publicado originalmente em *L’OBSERVATEUR*, em 15 de janeiro de 1953. In:---. *Inéditos, Vol.4: Política*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2005. pp. 35-37.



si, o que talvez caiba melhor num texto em prosa, a poesia se detém sobre a dificuldade e a necessidade de se conservar o humano ante qualquer contexto, por mais que o impulso do mundo conduza à barbárie, ou ao pessimismo da desistência (em oposição ao da consciência).

Se, de acordo com comentário do poeta sobre a literatura portuguesa, “toda a história da mais alta expressão nacional – a poesia – demonstra a quase ausência de *imaginação transfiguradora*”<sup>119</sup>, a escrita seniana representa, por seu esforço de transfiguração poética do mundo e de suas linguagens, uma noção poética inteiramente nova, ainda que pautada na memória cultural da humanidade. Sem de maneira alguma recusar o diálogo com qualquer forma de cânone ou simples precursor, o poeta no entanto inaugura um fazer poético diferenciado para dar conta de seu olhar diferenciado sobre o mundo e a humanidade. Como um historiador busca sempre novas formas de contar antigas histórias sobre a História, mergulhando num passado documentado ou imaginado, Sena cria uma nova poética para escrever poesia sem afetações de modernidade, para dar continuidade a um diálogo ancestral, velho como o mundo, entre as pessoas, “sobretudo pessoas”, como as chama em meio aos acervos do museu.

Buscando atribuir à grande narrativa da História a necessária significação, por vezes perdida ou encoberta pelos interesses do grupo que detém o discurso, a proposta de diálogo entre a literatura e a História na obra de Jorge de Sena (e nisso se inclui poesia, prosa, e mesmo o teatro da auto-intitulada “tragédia histórica” de *O Indesejado*) garante que “mesmo formalmente, se operará a transfiguração dialéctica da História espectacular em História significativa.”<sup>120</sup> Ou seja, o principal objetivo é, mais que

---

<sup>119</sup> O comentário prossegue: “a grande poesia, entre nós, terá sido sempre atingida por vias de abstracção intelectual, como é tão visível em Camões e Pessoa”. Jorge de Sena, *O Indesejado*. Lisboa, Edições 70, 1985. p. 162

<sup>120</sup> Jorge de Sena, *O Indesejado*. Lisboa, Edições 70, 1985. p. 155

descrever e analisar, significar cada evento de modo a que o sentido de cada gesto se torne claro e compreensível, dando forma à reflexão, que, tendo assim um corpo concreto, pode recuperar a força que freqüentemente as palavras hesitam em demonstrar, pois, afinal, “as palavras estão podres”.

Tudo isso é feito, inclusive o necessário pessimismo, conservando, porém, a esperança de que, embora podres, as palavras ainda consigam atingir as alturas pretendidas, converter a descrição em significação, promover o erótico enlace entre o discurso e o entendimento. Dialeticamente, pessimismo e esperança se encontram numa tensão que é a da própria História, tensão capaz de produzir o vento que acende as brasas e as faz uma vez mais sinal de fogo, e que transfigurada em poesia produz, por exemplo, a “Mensagem de Finados” a seguir, escrita em 1956 e publicada em *Fidelidade*, de 1958:

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;  
por mais que tudo o que a maldade busque  
para encobrir-se traia o que ainda esperamos;  
por mais que a estupidez rica de bens e audácia  
estrangule a lucidez dos que vêem claro;  
por mais que tudo caia, acabe, se suspenda;  
por mais que a Humanidade volte ao bando apavorado  
que os cães servis acossam aos reus avaros;  
por mais que a noite desça, o frio gele  
as últimas esperanças, em luar cendrado  
cujo silêncio nem gritos de criança  
possam trespassar; –  
não desesperarei da Humanidade. Em vão  
me aturdem, me intimidam, me destroem;  
em vão se juntam todos imprecando ignaros. Não!  
Podem fazer o que quiserem. Podem  
tornar-me anônimo, traidor ou prostituta,  
que não desesperarei. Com os olhos postos  
na terra devastada em nome da justiça,  
vendo os mortos e os assassinos mortos  
que a liberdade em fúria assassinou,  
ouvindo o lume negro, o odor sombrio

da paz sangrando apodrecida em escárnio,  
esperarei ainda e sempre. Para além  
de mim, de tudo. Esperarei tranqüilo.<sup>121</sup>

Em paz de criança dormindo, de cinzas que sabem ter cumprido seu dever, de jardineiro de rosas de sangue e leite nascidas do amor e não da morte, o poeta espera tranqüilo o que virá. Fazendo jus ao título do livro que o contém, o poema é um hino de fidelidade ao humano. De crença, não numa imanência transcendente que envie de forma gratuita e natural a liberdade e a salvação a esse mundo, mas na capacidade de cada indivíduo para aceitar o desafio de olhar o outro e a si mesmo, dialogar, conhecer e saborear os sais alheios, plantando novas rosas, oferecendo o próprio sangue para a cura de outros, não fugindo ao sexo, ao riso, não temendo a lepra, ou qualquer *pathos* que surja do contato direto com outros corpos. E sabendo, para o bem e para o mal, que as cinzas de um são as cinzas de todos, e do alto das “torres erguidas sexo de homens entre o céu e a terra” os sinos que tocam são por todos e cada um.

---

<sup>121</sup> *Poesia II*, p. 46 (parte I)

### III) UM DEDO SUJO DE ENXOFRE E UMA CONSTELAÇÃO DE MÉTODOS: POESIA E CIÊNCIA

*Aquelas estrelas desenham um quadrado mal feito.*  
Jorge de Sena

Desde o princípio era o verbo, mas também o número. Durante sua dança entre os planetas demonstrando a mágica capaz de lançá-los em movimento, a assistente do mágico levanta para nós os cartazes com os dizeres impressionantes, como o *fiat lux* e outras belas palavras em Latim (ou aramaico, ou sânscrito), enquanto o demiurgo ilusionista faz ecoar os sons da criação, não em letras, mas em fórmulas numéricas, em geometrias fantásticas, em sopros químicos. O verdadeiro *logos* da vida, o capaz de converter elementos e partículas em mundo e gente, transformar pó de estrelas em carne e o diabólico enxofre no divino ouro, não se expressa primeiro em verbo. O verbo é apenas a sua tradução.

O diálogo entre as testemunhas que se estabelece entre poesia e ciência é também um diálogo de leprosos, exilados e andróginos. Não é preciso pensar muito: temos Tycho Brahe e seu nariz metálico, substituindo o mutilado; Kepler e seus dedos cobertos de feridas e inflamações, se autodenominando “o Judeu Errante”; Newton e seus traumas de infância que o converteram num indivíduo emocionalmente incapacitado e mutilado de sua sexualidade que, tendo morrido virgem (como se acredita até hoje), acaba por incorporar em certa medida o papel do andrógino isolado num mundo que, de fato, não o compreende<sup>122</sup>.

A história da ciência apresenta toda uma longa tradição de luta contra a incompreensão, contra o estaticamente aceito, contra o pré-estabelecido. Como a poesia, é uma forma de busca pelo conhecimento de si mesmo, do mundo e do outro. Mas por

---

<sup>122</sup> Marcelo Gleiser, *A dança do universo*. 2ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

lidar com uma linguagem com menos adeptos, acaba por vezes tendo seu discurso mal interpretado, ou mesmo simplesmente recusado à força do silêncio obrigatório a que é submetido. O diálogo entre números e palavras é reduzido, incomum, e, como afirma Jorge de Sena,

o tremendo mal do nosso tempo (...) é a cisão entre uma cultura literária que se pretende largamente humanística e é apenas uma forma organizada de ignorância do mundo em que vivemos, e uma cultura científica que não sabe sequer da existência dos valores estéticos que dão humano sentido à vida.<sup>123</sup>

A falta de comunicação entre arte e ciência leva à conversão em meras disciplinas daquilo que deveriam ser diferentes expressões de um mesmo esforço comunicativo do homem consigo mesmo e com seus (des-)semelhantes. Num mundo em que tanto se discute a globalização e as muitas formas de conexão – reais ou virtuais – entre indivíduos, povos, culturas, é no mínimo estranho que haja tão pouca gente interessada nas respostas que só um olhar realmente plural é capaz de obter. Principalmente por se saber humano, fragmento de mundo composto por minúsculos fragmentos de universo, aquele que se percebe como breve intervalo de tempo na história da humanidade, cápsula portadora da bagagem mítica a ser oferecida às gerações futuras, é aquele capaz de compreender a um só tempo a mesquinhez e a magnitude da condição humana, nas palavras de Jorge de Sena, “essa miséria de ser por intervalos”.<sup>124</sup>

Quando os sinos tocam, ainda que avaliando os efeitos acústicos e o comprimento das ondas sonoras, os cientistas também se perguntam por quem tocam, e é também por eles, por todos os que pensam e possivelmente existem, rememorados no

---

<sup>123</sup> Jorge de Sena, “A poesia de António (esboço de análise objetiva)” *apud* Rosa Maria B. Goulart, “Poesia da ciência, poesia do mundo”. In: GRAFF, Marc-Ange (org.), *Poesia da Ciência – Ciência da Poesia*. Lisboa: Escher, 1991. p. 45

<sup>124</sup> Jorge de Sena. In: *Poesia I*. p. 150-1.

poema “For whom the bell tolls, com incidências do *cogito* cartesiano”, de *Peregrinatio ad loca infecta* (1969), de que extraímos as partes a seguir

## VI

Penso que penso: e, assim pensando, sou.  
Mas, sendo por pensar, eu sou quem pensa,  
e, porque penso, de pensar não sou.  
Eu penso apenas o que afluí em mim  
do que pensado foi por outros que  
nem sangue deles me nas veias corre.  
E quanto de pensar se fez ideia  
nega-me e ao mundo, não como aparência,  
mas como imagem da realidade.  
Real não é o que penso ou que imagino,  
nem quanto o que essa imagem representa.  
Real é tudo, menos eu pensando,  
ou quanto de pensar-se o real é feito.  
Deste não-ser que pensa eu tenho a voz.<sup>125</sup>

## VII

Uma voz que não crê nem em si mesma,  
porque descrente não a crentes fala,  
e só seria ouvida de quem crê,  
já que de ouvi-la quem não crê não ouve.  
Uma voz como o vento do deserto,  
como o sibilo de vazios mares,  
como a harmonia das esferas mortas,  
como o silêncio das conversas que  
se extinguem nos ouvidos distraídos.  
Um eco distantíssimo das cinzas  
em que arderiam deuses, se os houvesse.(...)<sup>126</sup>

Convertendo a lógica de Descartes em tautologia anti-racionalista, o poeta se afirma como o não-ser – já que o não-pensar não é uma opção válida – herdeiro de uma tradição de ideia e pensamento iniciada “por outros que / nem sangue deles me nas veias corre.” Irmãos em pensamento e ideia são todos os homens que pensam, mesmo que o sangue os separe ou simplesmente não os una, e em comum têm todos esse estigma de não viver no real, de negar-se ao mundo enquanto apenas mais um pedaço de realidade

---

<sup>125</sup> *Poesia III*, p.71

<sup>126</sup> *Poesia III*, p.72

não imaginada. Imaginando e construindo para si mesmos mundos possíveis, teorias de conhecimento, abstrações como “a harmonia das esferas mortas”, são, esses não-seres que pensam, criaturas irreais como todo criador, vozes silenciadas pela descrença, pelo descrédito, pela ignorância alheia, pela incompreensão dos seres reais que o são porque não pensam. Portadores de uma mesma voz comum a todos os não-seres que pensam e logo não existem, os leprosos por quem os sinos dobram estão unidos pelo silêncio que atravessa os tempos, “eco distantíssimo das cinzas em que arderiam deuses, se os houvesse”.

Essa voz feita de silêncio, e que ecoa o canto das cinzas de quem um dia foi sinal de fogo, tem o dom da percepção de que o pensamento não pode ser categorizado. Enquanto imagem, porque fruto de uma imaginação criadora, o conhecimento produzido pelo pensamento que atravessa os séculos como luz ricocheteando em infinitos espelhos, é conhecimento que provém da reflexão. Como no sentido mesmo da teoria dos filósofos românticos, o conhecimento que se depreende da poesia de Jorge de Sena é o resultado de um processo de reflexão que, como em todo espelho, busca a si mesmo mirando o outro, mas que também busca olhar o outro de forma i-mediata, sem a mediação de instrumentos, anteparos ou interventores.

De acordo com a Física Clássica, espelho é uma “superfície perfeitamente polida” capaz de refletir uma imagem de mesmo tamanho do objeto a ser refletido. Tal formulação apresenta, no entanto, alguns problemas. Em primeiro lugar, no mundo “real”, concreto, não há superfícies “perfeitamente polidas” e, portanto, a distorção é inevitável. Em segundo lugar, como confiar plenamente em uma redução bidimensional de uma realidade tridimensional? Há no espelho, contudo, como na fotografia ou na pintura que se deseja realista, a ilusão de precisão, de exatidão, de profundidade,

volume, etc. Bem como a ilusão de que a imagem é real, tão concreta como o objeto que a origina, de onde surgem a ambigüidade e a dúvida – e se a imagem for o objeto? E se o espelho for um artefato mágico que me permite: a) ter sobre mim o conhecimento que só o mundo tem; b) vendo como o mundo me vê, conhecer melhor o mundo; ou ainda, c) Desdobrar-me em múltiplos, estando em dois (ou mais) lugares ao mesmo tempo?

Pela infinidade de possíveis questões e leituras, por sua carga perversamente provocadora de signo mágico de conhecimento e transformação, o espelho é um objeto freqüente no imaginário ocidental. Como elemento de cultura, o espelho é um símbolo que se desdobra em novos símbolos a cada olhar que lhe é lançado. Pode-se encontrar nele o espelho da bruxa – aquele que diz a verdade e que detém o conhecimento do mundo, o espelho ideal da Física Clássica, superfície perfeitamente polida que responde ao que lhe é perguntado. Pode ser, por outro lado, o de Narciso, com seu poder de fascínio e sedução, que devora quem se deixa conquistar por sua ilusão e seu engano. Pode ser o de Alice – aquele que ironicamente distorce o real, ampliando e multiplicando as possibilidades, espelho da Física Quântica, irremediavelmente questionador, amante da dúvida e da incerteza, desarticulando toda e qualquer resposta ou expectativa.

Na poesia de Jorge de Sena, os espelhos postos diante da arte ocidental produzem exercícios de reflexão imediata que ele chama de *Metamorfoses*. Fundamentalmente irônicas, porque a um só tempo recuperam o sentido original das obras por sua rememoração e o desconstroem pela imposição de novos sentidos, as transformações sofridas pelas imagens nos poemas das *Metamorfoses* senianas convertem artes visuais em arte verbal mas não só, posto que a palavra consegue, sendo outra coisa completamente diferente, guardar em si ainda a memória do traço, da cor, do



objeto que especula e reinventa. Estruturalmente irônicas, como os românticos sonhavam que a arte deveria ser, as metamorfoses provocadas pelo espelho de Jorge de Sena surgem como quadros de palavra que, não sendo mais o quadro, ou a escultura, ou a fotografia, ou o monumento arquitetônico, ainda o são, sendo o outro e o mesmo, a memória e a releitura, a homenagem e a destruição que a converte necessariamente em ruína que dê origem ao novo.

Como exemplo da ação desse perverso espelho, vejamos o retrato que faz, em *Metamorfoses*, do retrato de “*Eleonora di Toledo, granduchessa di Toscana, de Bronzino*”:

Pomposa e digna, oficialmente séria,  
é geometria ideal de príncipes banqueiros,  
sobrinhos, primos, tios de toda a Europa,  
de reis, senhores de terras e armadores,  
severamente equilibrados entre  
o sexo, a devoção e as hipotecas.  
O mundo é um imenso caos de intolerância austera,  
a que aportam escravos, pimenta, a caridade  
à sombra de colunas sem barbárie gótica.  
Na boca firme, como no olhar duro,  
ou no cabelo ferozmente preso,  
ou nas imensas pérolas que se multiplicam,  
ou nos bordados do vestido em que nem seios  
se alteiam muito, há uma virtude fria,  
uma ciência de não pecar na confissão e na alcova,  
uma reserva de distante encanto  
em que a Razão de Estado era um passeio altivo  
por entre as árvores de um jardim areado,  
com áreas racionais e relva em secção áurea.  
Sem dúvida que os astros presidiram,  
numa ciência de terra já redonda,  
às próprias proporções que o quadro regem.  
Palácios, festas, complicadas odes,  
e procissões e cadafalsos e a  
de um céu toscano limpidez que pousa no  
pó e nas ruínas da imperial Toledo,  
tudo isto se condensa em penetrante  
tom de ocre vago, onde as cores se opõem  
como teses tridentinas muito práticas  
elaboradas com paciência para o descanso eterno  
dos príncipes cristãos que se devoram sob  
a paternal vigilância de uma Roma etérea,  
guardada pelos suíços, por cardeais e frades.

A grã-duquesa – se o foi, não foi, de quem é filha,  
de quem foi a mãe, ante um retrato assim  
tão pouco importa! – fez-se pintar.  
Mas a pintura era outra coisa, um escudo,  
um escudo de armas e um broquel tauxiado,  
para morrer tranquilo, quando a angústia brota,  
como um vômito de sangue, do singelo facto  
de ter-se ou não ter alma, os mundos serem múltiplos,  
e o Sol rodar ou não em torno à terra inteira,  
iluminando as multidões, as raças, tudo,  
e os príncipes e os súbditos, nessa harmonia do mundo,  
cujo estridor silente ao madrugar se ouvia  
ranger discretamente, às portas dos castelos.<sup>127</sup>

No espelho pintado em que se mira a suposta grã-duquesa (“se o foi, não foi, de quem é filha, /de quem foi a mãe, ante um retrato assim /tão pouco importa!”), o que se vê objetivamente é apenas a “boca firme”, o “olhar duro”, o “cabelo ferozmente preso”, as “imensas pérolas que se multiplicam” e “os bordados do vestido em que nem seios se alteiam muito”. Talvez se possa inferir a “virtude fria”, “a reserva de distante encanto”, a “ciência de não pecar na confissão e na alcova”. “Pomposa e digna, oficialmente séria” e de “geometria ideal” podem ser tanto a modelo quanto a pintura. Todo o resto do que surge desse espelho como reflexo e reflexão é a análise de uma época da qual Eleonora di Toledo, que um dia sonhou-se imortalizada pela arte, é agora ícone.

A pintura, como a modelo, é metamorfoseada pelo espelho seniano em irônica alegoria de um tempo em que a dúvida e a incerteza eram combatidas a todo custo, em que as navegações que aumentavam o conhecimento que se tinha sobre o outro alimentavam o ódio que originou a Inquisição, em que “o mundo é um imenso caos de tolerância austera,/ a que aportam escravos, pimenta, a caridade/ à sombra de colunas sem barbárie gótica” e em que, “numa ciência de terra já redonda”, as imprecisões ameaçadoras da natureza devem ser contidas “por entre as árvores de um jardim areado,/ com áleas racionais e relva em secção áurea” – lembremos afinal que o Éden

---

<sup>127</sup> *Poesia II*, p. 99-100

não era uma floresta ou mesmo um bosque, mas um jardim belamente organizado em que a única fonte de dúvida ou incerteza ficava cercada pelo interdito.

Há, sem dúvida, o reconhecimento de que “a pintura era outra coisa, um escudo,/ um escudo de armas e um broquel tauxiado,/ para morrer tranqüilo, quando a angústia brota, / como um vômito de sangue, do singelo facto/ de ter-se ou não ter alma, os mundos serem múltiplos, e o Sol rodar ou não em torno à terra inteira”. Mas desse reconhecimento, o que nele existe de homenagem a uma obra de arte enquanto registro de uma época transborda em visão crítica de um passado tenso, angustiado, em que os cientistas andavam às voltas com a Igreja tentando implodir à força da razão as razões antigas e bíblicas da tranqüilidade de um mundo controlado pelas mãos de Deus e em perfeita ordem. Desconstruindo a intenção do escudo metamorfoseado em arma contra as certezas artificiais de uma Verdade impossível, através do espelho de Sena a grã-duquesa se torna tão ambígua quanto uma nova (embora antiga) Mona Lisa.

O espelho da poesia não se restringe, contudo, apenas à reflexão de imagens. Espelho diante do som, talvez Eco no lugar de Narciso, a poesia de Jorge de Sena também exercita seu poder de reflexo com a música, num diálogo que por vezes parece muito mais científico que artístico. É o que ocorre, por exemplo, no “*Concerto brandenburguês n.º.1, em fá menor, de J. S. Bach*”, de *Arte de Música*:

## I

Como se modulando neste espaço-tempo  
que se desenha espaço em mero som contínuo  
de um tempo trespassado,  
a fina imarcescível  
dor  
é timbre e andamento,  
e proporção de altura  
a desdobrar-se na serena angústia  
de um nada preenchido.

Intensamente.  
Quietação.  
Vácuo.  
Tudo.

## II

Canta o impossível.  
Que voz humana  
sustentaria  
esta pressa alegre  
ou a tensão suspensa  
do lento sonho?

## III

Madeiras, cordas, gestos, sopros, tudo  
avança imóvel, sem parar, quieto,  
a passo irresistível.  
Não há que os contenha  
senão o inaudível.

## IV

Neste silêncio, que ficou, flutua?  
O quê?  
Nós?  
Como tão pouco restaria?<sup>128</sup>

Toque de sinos mesmo quando não, a música tem em comum com o homem “essa miséria de ser por intervalos” de que fala Jorge de Sena em sua “Ode à Incompreensão”<sup>129</sup>. É tempo que “se desenha espaço em mero som contínuo”, fragmento de expressão sem sentido, significante sem significado, física e geometria em cooperação para produzir o estético mais absoluto, sem a prisão do verbo, sem a necessidade de comunicar. Apenas pensa, sem qualquer obrigação de existência concreta além de seu próprio movimento de “fina imarcescível / dor” trespassando o tempo e se desdobrando na angústia de preencher o nada. Apenas “timbre e andamento”, “proporção de altura”, produzidos por “madeiras, cordas, gestos, sopros”

---

<sup>128</sup> *Poesia II*, p.169-170

<sup>129</sup> In: *Poesia I*, p. 150-1.

que avançam no tempo com pressa e “a passo irresistível” embora quietos e imóveis no espaço que ocupam. A partir de uma qualquer sala de concertos o tempo de uma breve peça ocupa com seu poder ilusionista um espaço infinito e uma eternidade que extrapola qualquer possibilidade temporal. Surge do silêncio, da angustiada necessidade de preencher o vazio, e o envolve por completo sendo, no entanto, envolvida também por ele – “não há que os contenha / senão o inaudível”. Do outro lado do espelho, em dúvida se objeto ou imagem, a porção não-música do diálogo se questiona ao fim: “Neste silêncio, que ficou, flutua?/ O quê?/ Nós?/ Como tão pouco restaria?”. Como depois de visitar o eterno e o infinito através do espelho se vê ainda o mesmo rosto, a mesma imagem de espaço e tempo tão restritos?

Sobre a capacidade mágica/ilusionista da música, diz o maestro Daniel Barenboim que,

a arte de fazer música através do som é, para mim, a arte da ilusão. No piano você cria a ilusão de ser capaz de deixar o som crescer numa nota, o que, fisicamente, o piano não consegue fazer de jeito nenhum. Você desafia isso. Você cria a ilusão com o fraseado, com o uso do pedal, com muitos recursos. Você cria a ilusão de crescimento de um tom, que não existe, e pode também criar a ilusão de retardar o processo de diminuição do volume. (...) No *tremolo* inicial da Quarta Sinfonia de Bruckner, ou da Sétima, você cria a ilusão de que ela surge do nada e de que o som brota do silêncio, como um animal saindo do mar e se fazendo sentir antes de ser visto. Isso pode parecer muito poético ou metafísico, mas é um desafio. Para desafiar uma lei da física, você tem de entender essa lei da física e tem de entender como e por que as coisas soam de uma determinada forma. E a partir daí você passa para a questão do fraseado, e também isso tem a ver com a questão de tempo e espaço.<sup>130</sup>

Desse discurso, salta aos olhos de maneira muito clara a vinculação entre música e ciência. Se, para quem ouve, a música pode parecer um fenômeno “muito poético ou metafísico”, para quem a produz, e portanto conhece os mecanismos de cada truque, os

---

<sup>130</sup> Daniel Barenboim in: BARENBOIM, Daniel & SAID, Edward. *Paralelos e Paradoxos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. pp.47-50

bastidores do palco e o que vai dentro da cartola, a ilusão de eternidade e infinito criada pela música é o resultado de uma série de complexas operações físicas, baseadas em cálculo, geometria, proporções numéricas. “Que voz humana / sustentaria / esta pressa alegre / ou a tensão suspensa / do lento sonho?” Não a voz do verbo, mas a voz do número. O número “canta o impossível”.

À pintura e à música, contudo, retornaremos mais adiante, no próximo capítulo. Por ora, o que nos interessa é o mecanismo do jogo de espelhos estabelecido pelo poeta. E o que se busca, através das imagens em reflexo, é o conhecimento narcísico de penetração nas miragens do real, para conhecer por dentro cada um de seus aspectos. Desse tipo de envolvimento, contudo, não se sai impune e imaculado, e daí a constatação do poeta, na segunda parte de “Em Creta, com o Minotauro”, de que tanto ele como seu companheiro de café teriam “o dedo sujo de investigar as origens da vida”. Ninguém penetra nas origens da vida como em água pura, não se sai limpo desse banho. O dedo sujo é a marca dos que reviram as cinzas, a lama, e todas as impurezas e viscosidades do real a que não pertencem, porque pensam.

Para os filósofos românticos esse desejo de conhecer sem mediação deveria acompanhar uma certa competência para olhar o todo sem compartimentos. De nada vale um dedo sujo sempre do mesmo pó. A experimentação, o livre trânsito entre diferentes métodos e linguagens, é o que permite ao indivíduo uma concepção do mundo enquanto produto de uma assombrosa diversidade. Caberia ao artista a função que na idade média fora da alquimia: a transformação do real em imagem, a metamorfose do natural em criação humana, a conversão da forma em idéia.

A tal competência necessária à contemplação do mundo como coisa inteira, talento para a omniabrangência, tinha, para os românticos alemães, como Novalis e os

irmãos Schlegel, o nome de *Witz*. Intraduzível como grande parte dos termos de filosofia alemães<sup>131</sup>, o *Witz* é, em grande medida, uma espécie de *diabolus in poetica*<sup>132</sup>, isto é, uma certa intervenção diabólica – entenda-se: transgressora, ambígua, plural, multifacetada – na escrita poética. Construído sobre uma base de analogia e ironia, o *Witz* é o amálgama dialético ideal para a compreensão da escrita seniana. É o conceito que reúne em si a um só tempo a capacidade de enxergar ligações onde para os outros só há distância e diferença e a intuição de, vendo o mundo como estrutura fundamentalmente irônica, fazer da arte um espaço de experimentação em que ondas e partículas possam ser tudo ao mesmo tempo enquanto paralelas dançam de rostinho colado até o infinito e o contrário de cada verdade absoluta seja não só outra verdade absoluta mas uma parte do todo cheio de partes que formam as ondas ou partículas da verdade original.

De acordo com Novalis,

o artista (...) é utensílio e gênio ao mesmo tempo. Ele encontra que aquela separação originária das atividades filosóficas absolutas é uma separação a nível mais profundo de seu próprio ser – cuja subsistência repousa sobre a possibilidade de sua mediação – de sua vinculação. Encontra que, por mais heterogêneas que sejam essas atividades, no entanto já se encontra nele uma faculdade de passar de uma delas à outra, de alterar a seu agrado sua polaridade – Descobre portanto nelas membros necessários de seu espírito – nota que ambas tem de estar unificadas em um princípio comum.<sup>133</sup>

Seria então, nesse caso, inerente ao artista um certo espírito *religioso*, no sentido de buscar a reunião – *religare*, mesmo – das diversas faculdades humanas, habitualmente distanciadas entre si. É, no entanto, uma religião diabólica, uma religião do *Witz*, em que o componente de comunhão, a pedra filosofal, é essa mistura de

---

<sup>131</sup> Cf. Introdução, p. 33-4

<sup>132</sup> Pequena perversão do conceito de *diabolus in musica*, terminologia medieval para o dissonante intervalo de 4ª aumentada, de que falaremos mais no próximo capítulo.

<sup>133</sup> Novalis, *Pólen*. São Paulo: Iluminuras, 2001. p. 112

analogia e ironia. Esse amálgama, contudo, tem, dentro da poética seniana, um catalisador específico, comum aliás aos princípios religiosos e científicos: o erotismo.

Sobre as pontes que ligam a religião ao erótico, muito já foi dito. Quanto à ciência, contudo, talvez seja útil lembrar a afirmação feita por Bachelard de que,

é muito sintomático que uma reação química na qual entrem em jogo dois corpos diferentes seja imediatamente sexualizada, de modo às vezes um pouco atenuado, pela determinação de um dos corpos ser ativo e o outro passivo. (...) O fato de o produto ser um sal *neutro* não deixa de ter uma repercussão psicanalítica.<sup>134</sup>

Essa relação que se estabelece entre erotismo e ciência surge em meio aos processos da alquimia. Ainda com Bachelard, vemos que o tratamento dado pelos alquimistas aos elementos, instrumentos e procedimentos é freqüentemente carregado de sexualidade quando transformado em relato: “abre-lhe pois as entranhas com uma lâmina de aço e usa uma língua suave, insinuante, agradável, acariciante, úmida e ardente. Por esse meio, tornarás manifesto o que está escondido e oculto.”<sup>135</sup>

O princípio analógico fica evidente, recheando o discurso científico de metáforas eróticas bastante diretas. A ironia que faltava para atrair o demônio do *Witz* reside, naturalmente, menos no fato de tratar-se de um discurso de ciência, do que no fato de serem os alquimistas e seus relatos elementos de uma idade média cheia de rigores católicos, regida pela lógica do pecado. Vale lembrar ainda que, segundo Bachelard, “é surpreendente que todas as experiências da alquimia possam ser interpretadas de duas maneiras, uma química e outra moral”.<sup>136</sup> Isto é, para além de exercícios de invenções e descobertas químicas, os alquimistas viam no seu processo de combinação e metamorfose dos elementos uma forma de purificação das substâncias.

---

<sup>134</sup> Gaston Bachelard, *A formação do espírito científico*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996. p. 240.

<sup>135</sup> S. n. a. apud Gaston Bachelard, *A formação do espírito científico*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996. p. 237.

<sup>136</sup> Gaston Bachelard, *A formação do espírito científico*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996. p. 65.



Daí que o objetivo fosse o ouro – considerando que o valor e a pureza sejam equivalentes – e a Pedra Filosofal (ou o Andrógino Hermético) fosse uma representação metafórica de Jesus, já que ambos nascem da mistura de dois elementos (o divino e o humano, no caso de Jesus) e da elevação espiritual da matéria. Claro está que isso também significa que seus objetivos e símbolos eram duplos como o diabo e ambíguos como a ironia. E de um pan-erotismo que não conhece limites de ação, posto que

até esses quatro corpos imensos que chamamos os quatro Elementos, que são as colunas do mundo, não podem impedir, com toda sua grandeza e enorme solidez, que a Alquimia os penetre de lado a lado, e veja por meio desses procedimentos o que têm no ventre, e o que têm de escondido no mais recôndito de seu centro desconhecido.<sup>137</sup>

O interesse de Jorge de Sena enquanto portador de diabólico *Witz* é o de penetrar, não os quatro elementos como os alquimistas, mas as diferentes linguagens de lado a lado para ver o que “têm no ventre”, numa busca pelo que o humano tem “de escondido no mais recôndito de seu centro desconhecido”. Surgem, dessa proposta, poemas como “A Arquitectura dos Corpos”, de *Exorcismos* (1972), que lemos a seguir:

♂

Pendentes como frutos ou moluscos  
da intersecção convexa das colunas  
alongam-se volume adivinhado  
nos véus retensos que os desenham soltos.  
Os fustes se articulam de joelhos  
ancas artelhos metatarso e dedos.  
E no de se mover a arquitectura  
desnudo o templo se promete ampliado  
e penetrante e ardente quando a vida  
que é suco em fruto endurecer de sangue.  
Outras colunas se entreabrem já  
humedecidas no seu friso oculto  
a tanta imagem prometida. E só  
os dorsos das estátuas se não fitam.

♀

---

<sup>137</sup> Pierre-Jean Fabre apud Gaston Bachelard, *A formação do espírito científico*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996. p. 237.

De uma cintura opostamente os globos  
se erguem metades lado a lado rijos.  
Lisos na curva os que de baixo avançam  
e pontiagudos no seu eixo os outros  
que acima opostamente se arredondam  
e em contracurva se diluem suaves  
na curvatura larga que irradia  
de um ponto refundado até uma linha  
em que outra curva enegrecida avança.  
Sob esta – aonde se bifurca o fuste –  
em lábios se abre vertical um friso  
internamente prolongado para  
o duro eixo do templo receber  
que a horizontal cariátide sustenta.

♂ ♀

Na noite cavernosa a que se aponta  
e em que mergulha e se desliza e volta  
quando se move do que as partes une  
de oscilações o templo e o seu suporte –  
tremes superfícies e rebordos  
se roçam se estrangulam se recravam  
até que imóveis o edifício jorra  
adentro de si mesmo um fecho líquido  
selando a abóbada nocturna e quente  
da cripta profunda. Ou não selando.  
Dentro se funde ou não se funde um ovo  
com desse líquido o pequeno acaso.  
No campo se separam em pedaços  
colunas arcos tímpanos e frisos.<sup>138</sup>

Invertendo (ou subvertendo, ou pervertendo) a sexualizada descrição científica dos processos alquímicos, o que se vê no poema é uma descrição artístico-científica (já que afinal a arquitetura também se ergue numa base dupla e ambígua) de um ato erótico. Tanto a descrição de cada um dos corpos – identificados por símbolos e não por palavras – , como a descrição da relação sexual em si fazem uso de uma terminologia pouco usual, valendo-se de “eixos”, “curvaturas”, “contracurvas”, e até uma “intersecção convexa”. A “abóbada”, a “cariátide” as “colunas arcos tímpanos e frisos”, todos os elementos arquitetônicos da escrita servem, no entanto, mais para explicitar

---

<sup>138</sup> *Poesia III*, p.125-6

que para dissimular, numa escrita de metáforas claras que torna o casal flagrado tão visível como se de fato fosse um edifício construído e desconstruído diante do olhar do leitor. Como no caso da música, o desenho que se modula no espaço-tempo como desejo de suspensão do vazio, de infinito e eternidade passa logo a pedaços separados, “colunas arcos tímpanos e frisos”, fragmentos de espaço sem tempo e tempo sem espaço em que, descartada a hipótese de por “um pequeno acaso” “fundir-se ou não um ovo”, restarmos apenas nós, o silêncio e “o dedo sujo de investigar as origens da vida”. “Como tão pouco restaria?”

O desejo de conhecer – e dar a conhecer – a vida é, basicamente, o que move a Ciência. Criar abstrações é o seu método. É natural, então, que o olhar interrogativo e inquieto que busca transfigurar o mundo em poesia se sinta atraído.

A mesma postura adotada pela poesia com relação à Mitologia e à História, isto é, a vontade de buscar no mundo concreto e humano os ingredientes para a eternidade e a elevação do homem a algo além da mediocridade ou da dominação (seja ela religiosa, social ou política) em favor da liberdade de pensamento, criação e expressão, será reafirmada no diálogo com a Ciência, instância em que a ausência de liberdade confunde-se com a ignorância. Há cerca de 2400 anos, no livro VII das *Leis*, Platão afirmava que um analfabeto científico era

aquele que não sabe contar um, dois, três, nem distinguir os números ímpares dos pares, ou que não sabe contar coisa alguma, nem a noite nem o dia, e que não tem noção da revolução do Sol e da Lua, nem das outras estrelas [...]. Acho que todos os homens livres devem estudar esses ramos do conhecimento tanto quanto ensinam a uma criança no Egito, quando ela aprende o alfabeto. Naquele país, os jogos aritméticos foram inventados para ser empregados por simples crianças, e elas os aprendem como se fosse prazer e diversão [...]. Com espanto, eu [...] no final da vida, tenho tomado conhecimento de nossa ignorância sobre essas questões; acho

que parecemos mais porcos do que homens, e tenho muita vergonha, não só de mim mesmo, mas de todos os gregos.<sup>139</sup>

A indignação do filósofo grego<sup>140</sup> surge da compreensão de que privar alguém do conhecimento científico é impedir que esse alguém esteja ciente de sua participação no mundo, isolando o indivíduo da teia de conexões naturais a que pertence. Como ensina Carl Sagan,

descobrir que o Universo tem cerca de 8 bilhões a 15 bilhões de anos, em vez de 6 a 12 mil anos, aumenta a nossa apreciação de sua extensão e grandiosidade; nutrir a noção de que somos uma combinação especialmente complexa de átomos, em vez de um sopro da divindade, pelo menos intensifica o nosso respeito pelos átomos; descobrir, como agora parece provável, que o nosso planeta é um dentre bilhões de outros mundos na galáxia da Via Láctea, e que a nossa galáxia é uma dentre bilhões de outras, expande majestosamente a arena do que é possível; saber que os nossos antepassados eram também os ancestrais dos macacos nos une ao restante da vida e torna possíveis reflexões importantes – ainda que por vezes tristes – sobre a natureza humana.<sup>141</sup>

Sendo as reflexões sobre a natureza humana o principal objetivo de uma poesia que se tece no intervalo das conexões, ciência e literatura acabam por se converter em experiências análogas de observação do universo.

O olhar dialético de Jorge de Sena enxerga no número uma forma andrógina, o que o aproxima morfológicamente da poesia. Como crítico, Sena incorpora a aritmosofia a seu método de leitura em diversas ocasiões. A concepção pitagórica do número como elemento duplo, articulando o que aparenta e o que significa, o aproxima da palavra, em sua dupla condição de sema e morfema, e do poema, composto de forma e conteúdo. O número carrega em si a carga de ambigüidade e ironia do *Witz*, a

---

<sup>139</sup> PLATÃO, *apud* Carl Sagan, *O mundo assombrado pelos demônios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p.21

<sup>140</sup> Ao contrário do que possa parecer, aliás, tal indignação não representava nada de novo sob o Sol, já que, como lembra Carl Sagan, “Toda geração se preocupa com o declínio dos padrões educacionais. Um dos ensaios curtos mais antigos, escrito na Suméria há 4 mil anos, lamenta que os jovens sejam desastrosamente mais ignorantes do que a geração anterior.” Carl Sagan, *O mundo assombrado pelos demônios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p.21

<sup>141</sup> Carl Sagan, *O mundo assombrado pelos demônios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p.29

duplicidade analógica da metáfora, o poder de dizer duas (ou mais) coisas ao mesmo tempo, abarcando, ainda que dissimuladamente como o diabo, diferenças e mesmo oposições. Como o signo lingüístico, o signo numérico também se divide em significante e significado, e assim como “a poesia como criação de linguagem é suprarreal, isto é, engloba a realidade e a sua mesma representação linguística”<sup>142</sup>, o mesmo vale para as relações numéricas que compõem a estrutura do poema.

A aritmosofia não é, contudo, uma forma das mais freqüentes na crítica literária tradicional e sua utilização, em grande medida, reforça a localização de Sena à margem do discurso oficial. Sobre essa questão, diria o autor que

qualquer historiador ou crítico da cultura, por muito que numerologias mais ou menos pitagóricas e cabalísticas lhe pareçam indignas de altos espíritos ou da sua mesma ciência de crítico ou de historiador, deve profissionalmente e intelectualmente reconhecer que tais coisas, ainda ou já antes de Pitágoras, existiam e eram usadas ou praticadas, que o foram muito particularmente em certas épocas da História, e que mesmo aspectos culturais do nosso tempo não são entendíveis sem elas (...). Quer o historiador seja conservador e tradicionalista, quer seja marxista (e, portanto, ao menos por definição, revolucionário), a situação não se altera. Pode mesmo dizer-se que o “marxista”, com a sua consciência dialéctica da História, e a sua noção de perspectiva do entendimento dela, (...) há que notar que, variamente, em muitas circunstâncias de época, estes esoterismos e numerologias (...) representaram um papel *revolucionário*, pois que eram usadas como suporte (oculto ou disfarçado) de significados *subversivos* da ordem ideologicamente estabelecida.<sup>143</sup>

A dualidade do signo numérico e seu conseqüente potencial subversivo de portador de códigos secretos conduz à reflexão sobre o papel da ciência. Envolvida na tradução do mundo em números, fórmulas, teorias, a ciência, em suas diversas matérias de pesquisa e áreas de atuação, dá a entender que se ocupa da obtenção de respostas precisas e absolutas, em busca de uma equação perfeita que solucione tudo na clareza e

---

<sup>142</sup> Jorge de Sena, *Poesia II*. 2ed. Lisboa: Edições 70, 1988. p.159

<sup>143</sup> Jorge de Sena, “A Sextina e a Sextina de Bernardim Ribeiro”. In:---. *Dialécticas aplicadas da Literatura*. Lisboa: Edições 70, 1978. p.65 (nota 9)

objetividade de seu resultado. Entretanto, se tal resultado é expresso em números e estes, como já se sabe, podem representar muito mais que simples quantidades, chegamos a um espaço de incerteza em que o diabo habita os números, e a ciência, bem como o mundo por ela investigado, surge aos nossos olhos perplexos como manifestação da mesma ambigüidade irresoluta que Sena definiu como essência da poesia e que em matemática receberia o nome de indecidível. Que, na tradução para adeptos da linguagem verbal e não numérica, “é um ponto de bifurcação de onde brotam caminhos de verdades que descrevem universos simultâneos e paralelos e que são igualmente coerentes e consistentes”<sup>144</sup>, ou seja, instantes discursivos ou numéricos em que as confortáveis noções de certo e errado caem por terra, mais de uma resposta é possível e todas seriam igualmente válidas, tão verdadeiras quanto impossíveis.

Semelhante a um poeta que se dedica à busca e à construção de conexões entre diferentes linguagens, August Ferdinand Moebius era um matemático que questionava um indecidível: a intangibilidade de retas paralelas. Ele acreditava no seu encontro. Assim, por volta de 1858, criou uma forma concreta capaz de representar o infinito: uma fita que, torcida de um determinado modo, constitui um anel em que o lado de dentro e o lado de fora, que até então se acreditavam paralelos e intangíveis, passam a ser a mesma coisa, numa seqüência infinita, como se todos os lados fossem o mesmo e único lado. Essa representação concreta equivale ao símbolo matemático do infinito, que nada mais é do que uma planificação do anel de Moebius:  $\infty$ .

Como símbolo do infinito e do indecidível, de um espaço em que a lógica racional é abolida para dar lugar a um analógico entrecruzar de oposições e diferenças, o anel de Moebius pode ser uma imagem do *Witz*, da ironia, uma imagem do diabo em

---

<sup>144</sup>Ricardo Kubrusly, “Paradoxo & Matemática & Psicanálise (ou Um pato fora d’água)”. Disponível em: [www.dmm.im.ufrj.br/~risk](http://www.dmm.im.ufrj.br/~risk). Acessado em 10/02/2007. p. 5 (grifo nosso)

oposição à divina esfera, e uma imagem da ambigüidade irresoluta e andrógina a que a poesia de Sena almeja. Com curvas que induzem ao movimento constante (aspecto largamente explorado, por exemplo, nas representações de Escher sobre a figura) a imagem do anel de Moebius é análoga à forma de um poema sem fim como “De docta ignorantia”, de *Fidelidade* (1958):

Se não soubermos como é nosso o mundo,  
e que sabemos dele apenas o que tivermos feito,  
e que fazemos só a morte que não foi em vão,  
e que não foi em vão quanto nascer de novo  
é o muito que sofremos para descobrir  
que a descoberta é recordar sem tempo  
o tempo exacto qual medido em vidas –  
Se não soubermos que a vida é um salto brusco  
do inanimado às vidas que se encontram  
na quantidade em que a si mesmas se erguem,  
até que ter falado é o ser que nunca fomos,  
o ser que não seremos, mas o puro  
início de lembrar o igual de tudo –  
Se não soubermos que os iguais transformam  
em único e mortal o que é sinal de um só  
que se conhece e conhecendo esquece  
como ter visto é terem outros visto  
o que, entretanto, em nós se transmutou –  
Se não soubermos, como saberemos?  
E como criaremos? Qual eternidade  
terá sentido, irá como uma seta  
ao fim que acaba, em que se cumpre  
o próprio fundamento, a porta, o tecto,  
o constelado céu de acasos conquistados?  
Se não soubermos, como não saber?

Sem nenhum ponto final que interrompa o movimento de reflexão que se desenvolve em hipóteses que se vão desdobrando *ad infinitum*, o poema, dedicado a Nicolau de Cusa e sua teoria de que a maior sabedoria é a consciência da própria ignorância, é, em si mesmo, um indecível. Se para Nicolau de Cusa razão e intelecto eram coisas distintas, uma dedicada à apreensão do mundo finito enquanto a outra mantinha contato com o eterno, totalmente separadas uma da outra, para Jorge de Sena, ao contrário, não há separações possíveis entre as duas instâncias, fatalmente

interligadas com tudo de incoerência e contradição que isso possa acarretar. Assim, o poema traduz em sua própria concepção de conhecimento a teoria de douta ignorância, num discurso em que a enumeração de saberes mascarados como hipótese de negação sugere que a sabedoria de não saber só é possível a quem sabe muito.

Entrelaçadas, informações de toda espécie vão dando corpo a uma reflexão complexa sobre a vida e o conhecimento. A incapacidade de conhecer verdadeiramente o que não experimentamos diretamente (“sabemos dele apenas o que tivermos feito”), a consciência de viver num mundo em que tudo o que se sabe é fruto de discursos alheios de que nos apropriamos (“e conhecendo esquece / como ter visto é terem outros visto / o que, entretanto, em nós se transmutou”), a noção da unidade como condição do não-vivo, do que antecede e conclui a vida, já que a tensão entre os contrários é o que gera movimento e evolução (“o puro / início de lembrar o igual de tudo – / Se não soubermos que os iguais transformam / em único e mortal o que é sinal de um só / que se conhece”), a não-linearidade do avanço do tempo (“Qual eternidade / (...) irá como uma seta / ao fim que acaba”).

Todos os aspectos levantados pelo poema em seu desdobrar de idéias, ainda que sem um ponto final que o encerre como uma resposta, deixam em aberto as suas questões num exercício semelhante ao da investigação científica que, respondendo sempre uma pergunta com outra, obtém seu conhecimento através da sobreposição de dúvidas. Chega, contudo, talvez não a uma conclusão, mas a uma teoria: a de que sem saber sobre o mundo concreto e finito, não é possível sequer imaginar a eternidade, já que, como afirma Arthur Danto, “os limites da interpretação, assim como os da imaginação, são os limites do conhecimento.”<sup>145</sup> E, afinal,

---

<sup>145</sup> Arthur Danto, *A transfiguração do lugar-comum. Uma filosofia da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p.193



Se não soubermos, como saberemos?  
E como criaremos? Qual eternidade  
terá sentido, irá como uma seta  
ao fim que acaba, em que se cumpre  
o próprio fundamento, a porta, o tecto,  
o constelado céu de acasos conquistados?  
(...)  
Se não soubermos, como não saber?

Como transfiguração poética do espírito científico, o poema trabalha com interrogações, hipóteses, incerteza, e nos remete mais uma vez à preocupação de Sena com a busca do conhecimento e o desejo de compartilhá-lo através da poesia. Segundo o poeta,

se é certo que, em última análise, a poesia pretende ser, ela mesma, o lá onde se transforma o mundo, e, portanto, a quem a lê ou ouve, ensina algo de novo, e é pois de qualquer modo didáctica – o certo é que se não descobre aquilo que, mesmo metaforicamente, não foi conceituado.<sup>146</sup>

É também como modo de oferecer ao leitor a descoberta de algo de novo que Jorge de Sena se dedica à conceituação metafórica, por meio da poesia, dela mesma e das outras artes. Referindo-se a suas metamorfoses, suas composições críticas baseadas em obras de arte, como exercícios de “meditação aplicada”, explica que “*aplicado* deve entender-se aqui no mesmo sentido em que se diz ‘ciência aplicada’ em contraste com ‘ciência pura’<sup>147</sup>, o que mostra que o sistema de conexões estabelecido por Sena não se dá apenas entre a poesia e as outras disciplinas mas entre todas, livremente conjugadas. E, naturalmente, nada de puro pode vir de quem filtra o mundo por um *Witz* diabólico, apontando a tudo com seu dedo sujo.

Ainda sobre Nicolau de Cusa e o infinito, vejamos o que diz o físico Marcelo Gleiser:

(...) pensador com idéias avançadas para seu tempo (...),  
Nicolau de Cusa ( c. 1401-1464) [foi] bispo de Bressanone, na

---

<sup>146</sup> Jorge de Sena, *Poesia II*. 2ed. Lisboa: Edições 70, 1988. p.156.

<sup>147</sup> Idem, p.158.

Itália, em 1450 e também núncio apostólico na Alemanha. Em seu famoso livro *De docta ignorantia*, “Sobre a sábia ignorância”, ele concluiu que a verdadeira sabedoria está na compreensão da impossibilidade da mente humana entender a natureza infinita de Deus, na qual todos os opostos se combinam. De modo a transcender essa limitação, Cusa usou extensivamente seu “princípio da coincidência dos opostos”, argumentando que todas as aparentes contradições são unificadas no infinito, ou seja, em Deus.<sup>148</sup>

Para Cusa, portanto, se tivesse chegado a conhecer o anel de Moebius, seria simples verificar que em seu cruzamento central estaria Deus em toda a sua glória unificadora. Substituindo, no entanto, a perfeição divina pela ambigüidade do diabo como ponto de intersecção dos contrários, e pondo o andrógino *Witz* no centro do anel de Moebius, a poesia de Sena enfrenta as polaridades do mundo, não através da crença no Absoluto mítico do Paraíso, mas pela fé numa outra forma de absoluto, capaz de religar dialeticamente os opostos sem que se percam as suas diferenças.

Esta forma de reunião capaz de preservar a identidade e as particularidades inerentes a cada indivíduo, elemento ou linguagem, fazendo com que a comunicação seja possível embora cada participante seja único, se traduz naquilo que Boaventura de Souza Santos chama de ciência pós-moderna ou “paradigma emergente”:

a ciência pós-moderna é uma ciência assumidamente analógica que conhece o que conhece pior através do que conhece melhor. Já mencionei a analogia textual e julgo que tanto a analogia lúdica como a analogia dramática, como ainda a analogia biográfica, figurarão entre as categorias matriciais do paradigma emergente: o mundo, que hoje é natural ou social e amanhã será ambos, visto como um texto, como um jogo, como um palco ou ainda como uma autobiografia.(...) Cada uma destas analogias desvela uma ponta do mundo. A nudez total, que será sempre a de quem se vê no que vê, resultará das configurações de analogias que soubermos imaginar: afinal, o jogo pressupõe um palco, o palco exercita-se com um texto e o texto é a autobiografia do seu autor. Jogo, palco, texto ou biografia, o mundo é comunicação e por isso a lógica existencial da ciência

---

<sup>148</sup> Marcelo Gleiser. *A dança do universo: dos mitos de Criação ao Big Bang*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 98.

pós-moderna é promover a “situação comunicativa” tal como Habermas a concebe.<sup>149</sup>

Em busca dessa “nudez total” de que fala o filósofo – e nisso, mais uma vez o princípio erótico se faz presente – Jorge de Sena constrói para si uma poética baseada na comunicação, em que a arte se apresenta, não como mediação do saber, mas como jogo de busca pelo outro, como palco em que se encenam as relações entre as diferentes linguagens, como texto em que se escreve a biografia de todos os homens e ao mesmo tempo a sua própria autobiografia. Partilhando desse intuito de “promover a ‘situação comunicativa’”, o poeta faz da sua obra um local de comunicação em que cada fragmento-poema surge como materialização de um diálogo no espaço-tempo, existente porque pensado.

Há, entretanto, momentos em que só há espaço, sem tempo, e o diálogo que se estabelece não é exatamente entre homens, como em “Arrecadação”, de *Perseguição* (1942):

Relógio combalido...  
minutos eram muitos, tantos, tantos...  
e os astros à lareira  
aprendem a aquecer-se...

Quantos céus vieram acabar ali!...  
e ali estão a enrubescer à chama  
e ajeitando a manta nos joelhos...

- E daquela vez que Saturno inclinou demais o anel?  
- E quando passávamos por detrás da Lua!  
    Na terra toda a gente olhando,  
    a querer em nós ler o segredo...

Relógio combalido...  
minutos eram muitos, tantos, tantos...  
e os astros à lareira  
aprendem a aquecer-se  
e riem, riem mansamente...

quantos céus vieram acabar ali...

---

<sup>149</sup> Boaventura de Sousa Santos, *Um discurso sobre as ciências*. São Paulo: Cortez, 2001. p. 72-73

- Há quem não conheça a Via Láctea...
- Sabes? Também lhe chamam Estrada-de-Santiago...
- Disseram-me que o outro dia um homem descobriu a minha idade...

riem todos, riem mansamente...  
minutos eram tantos, tantos, tantos...

Da janela da arrecadação  
vê-se trabalhar pelo infinito,  
uns poucos firmes, outros decididos...

Agora mesmo, um Poeta escreveu que nós andamos no infinito...  
e riem devagar como se me vissem muito perto.

No silêncio crepitou a lenha,  
há nova cor e variação de brilho.

- Além atrás da porta...
- Ah sim! É uma foice...  
muito antiga... muito antiga... Já não corta.

E os astros riem, riem mansamente...  
Relógio combalido...  
minutos eram muitos, tantos, tantos...<sup>150</sup>

Mesmo num diálogo entre astros no espaço infinito e no tempo da eternidade onde sequer a morte existe (“É uma foice... muito antiga... Já não corta”), o discurso é de absoluta humanidade. Os astros sentam em frente à lareira com mantas sobre os joelhos, buscam se aquecer, conversam, contam histórias, e “riem, riem mansamente”. Aparentemente alcançaram aquilo que o poeta desejava para os homens: um ponto de reunião, um lugar de comunicação, um posto de contemplação tranqüila como a mesa do café em Creta onde encontraria o Minotauro. Os minutos talvez fossem muitos, mas toda a cena se passa fora do tempo humano, de modo que não é possível precisar se o não tempo dos astros é presente, passado ou futuro em termos terrestres. Parecem observar o poeta em ato de escrita como observaram o cientista que tentou calcular suas idades, mas sentam-se em volta do fogo contando histórias como faziam os homens antigos, os que acreditavam que os astros eram deuses e não analogias de homens

---

<sup>150</sup> *Poesia I*, p. 37-8

reunidos à lareira quando deveriam estar em órbita. Apesar de que, como escreve Jorge de Sena na última estrofe de seu “Close Reading” (*Peregrinatio ad loca infecta*, 1969) ironizando o próprio mecanismo analógico de que tanto e tão freqüentemente se vale,

isto de órbita é porém um aspecto  
da mesma mania analógica: o átomo  
como sistema solar, etc., etc.,  
tal qual havia o microcosmo, e o macro,  
e os espíritos vagando no intervalo.  
Quando, ah quando, os homens deixarão  
de crer em tudo, de exigir que tudo  
seja como tudo? Se tudo é como tudo,  
o nada é como nada? Mas tautológico  
é só o medo, o medo de escolher  
entre duas coisas, dois entes, dois momentos,  
duas coincidências diversas de milhares de instantes,  
de que escolhê-las se nos faz o tempo,  
tempo que foge no ampliar-se o espaço.<sup>151</sup>

Evitando a tautologia do medo, Jorge de Sena foi sempre um homem de escolhas difíceis que o levaram a experienciar muitos espaços em pouco tempo. Faz a opção pela dúvida em tempo de certezas, faz a opção pelo conhecimento em tempo de ignorância, pelo diálogo em tempo de silêncio. Mas a escolha mais complexa e mais dolorosa é a opção que faz pela humanidade. Como escreveu Albert Einstein:

Conheço com lucidez e sem prevenção as fronteiras da comunicação entre mim e os outros homens. Com isso perdi algo da ingenuidade ou da inocência, mas ganhei minha independência. Já não mais firmo uma opinião, um hábito ou um julgamento sobre outra pessoa. Testei o homem. É inconsistente. (...) No entanto, creio profundamente na humanidade.<sup>152</sup>

A angústia é o sentimento mais comum aos que optam por acreditar numa humanidade feita de homens inconsistentes. Apesar de, como Einstein, conhecer as fronteiras da comunicação que o separa dos outros, Sena faz de sua própria dor o impulso criativo persistente que busca incessantemente a ruptura de barreiras arbitrárias

---

<sup>151</sup> *Poesia III*, p.59

<sup>152</sup> Albert Einstein, *Como vejo o mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 12

que o separem dos demais. O desejo de atravessar tais fronteiras, levando consigo a própria linguagem desejosa de absorver e penetrar a linguagem do outro lado, é mais um aspecto de aproximação entre a sua poesia e a ciência pós-moderna, como vemos, novamente, no discurso de Boaventura de Souza Santos:

a ciência do paradigma emergente, sendo (...) assumidamente analógica, é também assumidamente tradutora, ou seja, incentiva os conceitos e as teorias desenvolvidos localmente a emigrarem para outros lugares cognitivos, de modo a poderem ser utilizados fora do seu contexto de origem. (...) O conhecimento pós-moderno (...) é relativamente imetódico, constitui-se a partir de uma pluralidade metodológica. Cada método é uma linguagem e a realidade responde na língua em que é perguntada. Só uma constelação de métodos pode captar o silêncio que persiste entre cada língua que pergunta.<sup>153</sup>

Da passagem citada, duas idéias saltam aos olhos: em primeiro lugar, a importância da tradução como construção de pontes que possibilitem a travessia das fronteiras e o diálogo com o outro, viabilizando a utilização de conceitos e teorias fora do seu contexto cognitivo de origem. Em segundo lugar, o caráter “imetódico” do conhecimento e a necessidade de abordagens plurais, já que “só uma constelação de métodos pode captar o silêncio que persiste entre cada língua que pergunta”.

Lembramos então que, de acordo com Jorge de Sena,

a tradução é uma forma de decifração estilística; e, dado que o homem não possui efectivamente aquilo que não faz (ou não refaz pela consciência crítica), ela é, também, uma forma dialéctica de consciencialização. (...) a tradução não é uma escola de imitação. Só se imita o que se não conhece por dentro.<sup>154</sup>

Traduzir a linguagem do universo em palavras, isto é, em linguagem verbal e, portanto, mais acessível ao homem, é o esforço daqueles que, “versados” em termos numéricos, aceitam o desafio de interpretar em uma linguagem o que lêem em outra. O

---

<sup>153</sup> Boaventura de Sousa Santos, *Um discurso sobre as ciências*. São Paulo: Cortez, 2001. p. 77-8.

<sup>154</sup> Jorge de Sena, “O Sangue de Átis” (1965). In: ---. *Dialécticas aplicadas da Literatura*. Lisboa: Edições 70, 1978. p.272

exercício de “decifrar o estilo” do discurso da natureza em termos humanos, demanda por parte do cientista uma recriação constante do mundo pela fábrica da consciência crítica. Traduzir, contudo, o discurso científico em poesia exige que se conheçam as duas formas de manifestação “por dentro”, o que demanda naturalmente um envolvimento de caráter erótico entre as instâncias postas em diálogo. Antes de tudo, é imprescindível a consciência de que a relação que se estabelece entre as duas linguagens “é entre dois sujeitos e não entre um sujeito e um objecto. Cada um é a tradução do outro”<sup>155</sup>. A partir dessa constatação, transfigurar a criatividade científica em criatividade artística provoca um questionamento do saber em vários níveis diferentes, conduz a uma necessária revisão de conceitos e permite à ciência uma desejável troca de experiências com a humanidade que, freqüentemente, a condena à incompreensão.

Esse tipo de conhecimento de busca do outro no espelho e de si mesmo na imagem alheia, de penetração das linguagens como forma de apreensão do humano, de tradução do idioma que se fala além das fronteiras, é o conhecimento revelado pelo *Witz* enquanto modo de visão de mundo. É um saber imediato e imetódico que exige toda uma “constelação de métodos” para ser interrogado e compreendido. É um saber diabólico que se obtém numa viagem de descida sem volta, como a do segundo movimento dos “Nocturnos” (*Perseguição*, 1942) de Sena:

Cria-se da angústia uma cadeira para assistir à noite.

E a noite que é como alguém que desce,  
cheio de confiança,  
os degraus de uma escada própria interminável  
- os degraus serão sempre os mesmos,  
nunca haverá outros degraus no fundo.<sup>156</sup>

---

<sup>155</sup> Boaventura de Sousa Santos, *Um discurso sobre as ciências*. São Paulo: Cortez, 2001. p. 87.

<sup>156</sup> *Poesia I*, p. 40

Fruto da angústia, a viagem que se empreende degraus abaixo é interminável. Mesmo que imóvel como se em “uma cadeira para assistir à noite”, a ação de penetração nessa noite que é também sujeito e, portanto, também penetra de volta, é uma descida sem fim por “uma escada própria”, pelos degraus de si mesmo. E ainda que os degraus sejam os mesmos e que não haja outros diferentes no fundo ou onde quer que seja, ainda assim a descida é interminável, inevitável para o ser que não existe e pensa, que disfarça o medo com sorrisos de Mona Lisa e que enfrenta a angústia com uma confiança dos diabos. E, armado apenas de um dedo sujo e uma constelação de métodos, em plena descida o poeta se imagina em “Ascensão”, a poucos degraus da verdade:

Nunca estive tão perto da verdade.  
Sinto-a contra mim,  
sei que vou com ela.  
Tantas vezes falei negando sempre,  
esgotando todas as negações possíveis,  
conduzindo-as ao cerco da verdade,  
que hoje, côncavo tão côncavo,  
sou inteiramente liso interiormente,  
sou um aquário dos mares,  
sou apenas um balão cheio dessa verdade do mundo.

Sei que vou com ela,  
sinto-a contra mim, –  
nunca estive tão perto da verdade.<sup>157</sup>

Terá encontrado alguma depois do toque dos sinos? Ou só o silêncio e os leprosos, andróginos, exilados à espera?

“O quê? / Nós? / Como tão pouco restaria?”

---

<sup>157</sup> *Poesia I*, p. 78-9



#### IV) AS ARTES DO “DEMO” E O ESPELHO DE DEUS

*o convívio das ‘testemunhas’ é a única maneira de ultrapassar os tribunais de exceção que os grupos e os interesses criados constituem.*

Jorge de Sena

No princípio, então, era o verbo e o número. E Deus criou o mundo, a natureza, o homem. E, alguns milênios depois, o diabo inventou o cinema.

Sem dúvida, ao menos, era o que pensavam os primeiros a freqüentar as salas escuras onde as imagens se moviam como se fossem parte do real. Não eram reais, naturalmente, porque, afinal, pensavam e muito. Mas pareciam tão concretas que até hoje se conta como anedota largamente difundida o desespero que tomou conta dos espectadores da primeira sessão pública de um filme, em que um trem ameaça saltar da tela, atropelando a todos. Como forma de arte extremamente autoconsciente desde o princípio, por toda a sua característica técnica e seus elementos peculiares, como a montagem e a edição, o cinema representou, para um público que ainda não tinha muita certeza de que a alma não se tornava prisioneira das fotografias, um avanço que só poderia mesmo ser coisa do demônio. Assim, como aponta Georges Minois,

o tema diabólico é dos que mais têm interessado o cinema, praticamente, desde os seus primórdios. O pioneiro da sétima arte, Georges Méliès, vivia obcecado por essa temática. O seu primeiro filme, *Le manoir du diable* (1896), é-lhe justamente dedicado. Seguem-se-lhe *Le diable au couvent* (1898), *Les quatre cents faces du diable* (1906) e, mais tarde, *Le laboratoire de Méphisto*, *Magie diabolique*, *L’auberge ensorcelée*. Tecnicamente falando, o cinema é uma arte propriamente diabólica que, por meio de truques e de efeitos especiais, ultrapassa os limites impostos pela realidade física e consegue dar a ilusão de uma realidade superior à natureza.<sup>158</sup>

---

<sup>158</sup> Georges Minois, *O Diabo*. Lisboa: Terramar, 2003. p. 125

Se para o cinema essa presença diabólica em forma e conteúdo se faz irrecusável, cabe lembrar, contudo, que, na realidade, todas as artes trazem os seus demônios no bolso, especialmente nos momentos de grande avanço técnico ou ideológico. Talvez o exemplo mais claro disso seja o da música, arte também ilusionista, como já mencionado no capítulo anterior, em que o diabo execrado pelo clero medieval – o *diabolus in musica* (nome dado ao trítono, isto é, intervalo entre notas musicais que abarca três tons) – era o intervalo de 4<sup>a</sup>. aumentada (ou 5<sup>a</sup>. diminuta). A dissonância causada pelo temido intervalo, que poderia ser diabolicamente materializado com a execução simultânea das notas fá e si, por exemplo, viria a ser mais tarde considerada um grande artifício, pelo mesmo motivo que a fazia ser considerada como um problema: a tensão que gera e contém.

Hoje, num mundo em que já não há sequer a ilusão de harmonias perfeitamente consonantes, o que foi o obstáculo do passado é um recurso desejável, faz com que composições sem o efeito complicador pareçam demasiado tolas e inexpressivas. E no cinema se dá precisamente o mesmo. Sem um diabo no roteiro ou na tela, sem uma dissonância a ser resolvida (ou não) no acorde seguinte, sem a tensão que mantém o espectador atento, não há filme; apenas sucessão de cenas exibidas para cadeiras vazias.

Uma poesia toda feita de dualidades em tensão, de diálogo e consciência crítica, e movida pelo diabólico *Witz* dos românticos, seria naturalmente atraída para a experimentação do cinema. Em geral, quando se fala na relação entre a poesia de Jorge de Sena e as outras artes, pensa-se basicamente nas artes de *Metamorfozes* e *Arte de Música*, de que também trataremos mais adiante. O cinema, porém, também se enquadra na categoria, e de modo bastante integrado ao restante da poética seniana como vimos analisando até aqui. O diálogo que estabelece com o clássico de Eisenstein, por

exemplo, faz de “Couraçado Potemkin” (*Peregrinatio ad loca infecta*, 1969) um poema tão dissonante e tenso quanto o filme a que se reporta, como veremos a seguir:

Entre a esquadra que aclama  
o couraçado passa.  
Depois da fila interminável que se alonga  
sobre o molhe recurvo na água parda,  
depois do carro de criança  
descendo a escadaria,  
e da mulher de lunetas que abre a boca em gritos mudos,  
o couraçado passa.  
A caminho da eternidade. Mas  
foi isso há muito tempo, no Mar Negro.

Nos cais do mundo, olhando o horizonte,  
as multidões dispersas  
esperam ver surgir as chaminés antigas,  
aquele bojo de aço e ferro velho.  
Como os vermes na carne podre que  
os marinheiros não quiseram comer,  
acotovelam-se sórdidas na sua miséria,  
esperando o couraçado.

Uns morrem, outros vendem-se,  
outros conformam-se e esquecem e outros são  
assassinados, torturados, presos.  
Às vezes a polícia passa entre as multidões,  
e leva alguns nos carros celulares.  
Mas há sempre outra gente olhando os longes,  
a ver se o fumo sobe na distância e vem  
trazendo até ao cais o couraçado.

Como ele tarda. Como se demora.  
A multidão nem mesmo sonha já  
que o couraçado passe  
entre a esquadra que aclama.  
Apenas, com firmeza, com paciência, aguarda  
que o couraçado volte do cruzeiro,  
venha atracar no cais.

Mas mesmo que ninguém o aguarde já,  
o couraçado há-de chegar. Não há  
remédio, fugas, rezas, esconjuros  
que possam impedi-lo de atracar.

Há-de vir e virá. Tenho a certeza  
como de nada mais. O couraçado  
virá e passará  
entre a esquadra que o aclama.

Partiu há muito tempo. Era em Odessa,

no Mar Negro. Deu a volta ao mundo.  
O mundo é vasto e vário e dividido, e os mares  
são largos.  
Fechem os olhos,  
cerrem fileiras,  
o couraçado vem.<sup>159</sup>

Entre a revolta e a esperança, o poema traz a rebelião da embarcação russa de 1925 a um cais da segunda metade do século XX, banhado por outros mares. Escreve no Brasil, onde o encouraçado parece não ter pressa em chegar, mas com a confiança de que um dia todos os marinheiros do mundo, seja embarcados ou em terra firme, se recusariam a engolir a sopa de carne podre que lhes empurram garganta abaixo há tantos, tantos séculos. Os “gritos mudos” que atravessam a película de Eisenstein tentam, pela voz de Sena, se fazer ouvir ainda mais alto. Não compete o poema, contudo, com a força das imagens do cineasta; inicia seu percurso e sua espera no momento em que termina o filme: “Entre a esquadra que aclama / o couraçado passa”. Prolonga-se a tensão. Se na narrativa de Eisenstein a dissonância a ser resolvida é a incômoda passagem da embarcação revoltosa por entre uma esquadra de navios ainda comandados por seus oficiais e almirantes, a do poema é o silêncio que se segue, maior e pior que o dos gritos inaudíveis, entre o acender das luzes do cinema e a chegada do Potemkin ao cais.

“As multidões dispersas / esperam ver surgir as chaminés antigas / (...) / acotovelam-se sórdidas em sua miséria” “como os vermes da carne podre”, e o Potemkin não chega. “Uns morrem, outros vendem-se, / outros conformam-se e esquecem e outros são / assassinados, torturados, presos. / Às vezes a polícia passa entre as multidões, / e leva alguns nos carros celulares.” E o Potemkin não chega.

---

<sup>159</sup> *Poesia III*. 2ed. Lisboa: Edições 70, 1989. p.53-54

Em uma execução musical em que à dissonância siga uma imensa, infinita pausa, a tensão começa a dar em desespero. O poeta, no entanto, espera, pacientemente, como bom português por seu Dom Sebastião, acreditando que não espera só e que não espera Godot. “Há-de vir e virá. Tenho a certeza / como de nada mais”.

Nesse mundo “vasto, vário e dividido”, de “mares largos”, outro filme é banhado pelo Mar Negro. Por meio desse, inclusive, o diálogo com o cinema proporciona um diálogo com outro escritor, no poema “À memória de Kazantzakis, e a quantos fizeram o filme *Zorba the greek*” (*Peregrinatio ad loca infecta*, 1969):

Deixa os gregos em paz, recomendou  
uma vez um poeta a outro que falava  
de gregos. Mas este poeta, o que falava  
de gregos, não pensava neles ou na Grécia. O outro  
também não. 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. E o outro apenas detestava,  
nesse falar de gregos, não a troca falsa  
dos deuses pelos corpos, mas o que lhe parecia  
traição à nossa vida amarga, em nome de evasões  
(que talvez não houvesse) para um passado  
revoluto, extinto, e depilado.

Apenas Grécia nunca houve como  
essa inventada nos compêndios pela nostalgia  
de uma harmonia branca. Nem a Grécia  
deixou de ser – como nós não – essa barbárie cínica,  
essa violência racional e argua, uma áspera doçura  
do mar e da montanha, das pedras e das nuvens,  
e das caiadas casas com harpias negras  
que sob o azul do céu persistem dentro em nós,  
tão sórdidas, tão puras – as casas e as harpias  
e a paisagem idem – como agrestes ilhas  
sugando secas todo o vento em volta.

(...)

No lapidar-se a viúva que resiste aos homens  
para entregar-se àquele que hesita em possuí-la  
e a quem, Centauro, Zorba dá conselhos de  
viver-se implume bípede montado  
na trípole do sexo que transforma em porcos  
os amantes de Circe, mas em homens

aqueles que a violam; nesta prostituta que,  
sentimental, ainda vaidosa, uma miséria d'Art Nouveau  
trazida por impérios disputando Creta,  
será na morte o puro nada feminino que as harpias despem;  
e neste Zorba irresponsável, cru, que se agonia  
no mar revoltado da odisseia, mas  
perpassa incólume entre a dor e a morte,  
entre a miséria e o vício, entre a guerra e a paz,  
para pousar a mão nesse ombro juvenil  
de quem não é Telêmaco – 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.  
E, quando se esqueciam contemplando  
o escasso formigar da humanidade que  
tinha cidades como aldeias destas, neles  
(como num sexo que palpita e engrossa)  
vibrava este som claro de arranhadas cordas  
que o turvo som das percussões pontua.

Deixemos, sim, em paz os gregos. Mas,  
nus ou vestidos, menos do que humanos, eles  
divinamente são a guerra em nós. Ah não  
as guerras sanguinárias, o sofrer que seja  
o bem e o mal, e a dor de não ser livre.  
Mas sim o viver com fúria, este gastar da vida,  
este saber que a vida é coisa que se ensina,  
mas não se aprende. Apenas  
pode ser dançada.<sup>160</sup>

Kazantzakis é considerado por muitos o maior escritor grego do século XX. Nascido em Creta, viveu exilado pelos quatro cantos do mundo. Foi indexado pela Igreja Católica como autor proibido. Em sua lápide, no túmulo em sua cidade natal para onde foi trasladado depois de morrer em Berlim, lê-se apenas: “não espero nada; não temo nada; estou livre”.

Muito aproxima o grego do português Jorge de Sena. Talvez servisse de companhia em Creta, como o minotauro. No entanto, o que promove o contato entre os dois é a Grécia retratada em filme, uma Grécia mais real que a evocação criada pela memória ocidental, Grécia de homens de verdade, num espaço construído pela mente do

---

<sup>160</sup> *Poesia III*. 2ed. Lisboa: Edições 70, 1989. p.84-86

exilado Kazantzakis em que impressiona a “rudeza com que a terra é terra, e o mar é mar, e a praia praia”.

Como no romance do autor grego e em sua versão cinematográfica, o poema desconstrói a imagem de uma Grécia idílica e olímpica, sem retirar dela o componente mítico essencial, traduzido no “tom exacto de uma música divina” feita do “som claro de arranhadas cordas / que o turvo som das percussões pontua”. Da reunião de artes promovida pelo cinema e do encontro entre dois poetas exilados e um cineasta, a literatura, a música e a imagem se misturam como os azuis do céu e do mar da Grécia, para demonstrar que “a vida é coisa que se ensina, mas não se aprende. Apenas pode ser dançada”.

Afirmando que “nem todos precisam, para viver, igualmente de todas as artes ou de mais que uma”<sup>161</sup>, Jorge de Sena convoca através de sua escrita, ainda que não em proporções igualitárias, se não todas as artes, ao menos um grande número de manifestações possíveis. Música, pintura, escultura, arquitetura, fotografia, cinema, bem como a própria literatura, são constantemente provocadas e invadidas pela poesia seniana. O diálogo de Sena com as artes é uma reunião entre as testemunhas para o aprendizado mútuo de suas dores, como já sugeria um dos poemas de seu primeiro livro, e que já vem aqui sendo citado desde o primeiro capítulo: “Lepra”, de *Perseguição* (1942):

---

<sup>161</sup> *Poesia II*. 2ed. Lisboa: Edições 70, 1988. p.209

A poesia tão igual a uma lepra!  
E os poetas na leprosaria  
vão vivendo  
uns com os outros,  
inspeccionando as chagas  
uns dos outros.

A poesia como uma doença grave, contagiosa e que condena ao isolamento social, ao confinamento na leprosaria, pode ser lida como qualquer forma de arte, como qualquer mecanismo que permita ao indivíduo converter-se em elemento que, deslocado para a margem do mundo, atue como testemunha com distanciamento crítico necessário e visão privilegiada. Como a loucura, inicialmente também aprisionada em leprosarias, a poesia, compreendida em seu significado original de criação, contamina suas “vítimas” com uma ambigüidade fundamental: o domínio de uma espécie de clarividência, de entendimento aumentado do real, e a incompetência comunicativa, o descrédito que acompanha o discurso de quem anuncia o invisível. Como a lepra, gera chagas em seu portador, feridas imensas, dor incurável que pode culminar no desmembramento físico ou no despedaçar de uma identidade que se deixa repartir pelo mundo em versos, em quadros, em objetos que tentem transmitir a outros a doença que os produziu.

Inspecionar as chagas dos outros é o exercício da escrita seniana. O que vale para outros artistas, mas também para objetos, testemunhas silenciosas de criador desconhecido. Com o olhar dividido entre arte e história, a transfiguração poética de objetos evita que sejam esquecidos, confere novos sentidos através da investigação de seu sentido original, e transforma em virtude as mutilações e o desgaste que tenha sofrido. Como afirma André Malraux,

exaltamos o que escolhemos, e desprezamos o resto. (...) Os nossos museus recebem com mais agrado os torsos que as pernas. A mutilação feliz que deu a glória à Vênus de Milo, poderia ter sido obra de um antiquário de talento; as mutilações



também têm um estilo. E a escolha dos fragmentos conservados está longe de ser uma obra do acaso (...). O acaso destrói e o tempo transforma, mas somos nós que escolhemos.<sup>162</sup>

A mutilação de uma das patas, por exemplo, é um dos atrativos que transformam uma gazela de bronze em matéria poética, interpretada e imortalizada pela escolha de Sena, que apresenta “A Gazela da Ibéria” como poema inicial das *Metamorfoses*.

Suspensa nas três patas, porque se perdeu  
uma das quatro, eis que repousa brônzea  
no pedestal discreto do museu.  
Ergue as orelhas, como à escuta, e os pés  
são movimento que ainda hesita, enquanto  
o vago olhar vazio se distrai  
entre os ruídos soltos da floresta.  
Há muito as árvores caíram. Há  
perdidos tempos sem memória que  
morreram as aldeias nas montanhas  
e pedra a pedra se deliram nelas.  
Há muito tempo que esse povo – qual? –  
violado foi por invasões, e em sangue,  
em fogo e em escravidão, ou só no amor  
dos homens que chegavam em navios  
de longos remos e altas velas pandas  
se dissolveu tranqüilo, abandonando  
os montes pelos vales, a floresta  
pelas escarpas onde o mar arfava  
nas enseadas mansas e nas praias,  
e as fontes límpidas por rios que,  
entre a verdura, sinuosa iam.  
Há muito, mas esta gazela resta,  
com seu focinho fino e o liso torso  
e o peito quase humano. Acaso foi  
a qualquer deus oferta? Ou ela mesma  
a deusa foi que oferenda recebia?  
Ou foi apenas a gazela, a ideia,  
a pura ideia de gazela ibérica?  
Suspensa nas três patas se repousa.<sup>163</sup>

Talvez correndo, talvez caminhando lentamente, a gazela vem em nossa direção há muito tempo, desde o século VII ou VIII antes de Cristo. Aparentemente originária da Ibéria, hoje mora em Londres, no Museu Britânico, cercada por muitas outras

---

<sup>162</sup> André Malraux. “O Museu Imaginário”. In:---. *As vozes do silêncio*. Lisboa: Livros do Brasil, s.d. p. 56

<sup>163</sup> *Poesia II*, p. 57

criações humanas eleitas por Sena como objeto de transfiguração poética. Sendo um monumento em potencial, sugere à imaginação do poeta toda uma época, um povo obrigado a fugir por montes e vales como uma gazela assustada, uma história de vítimas que, como tal, não deixariam outro depoimento ao discurso da História além da pequena escultura que, contudo, poderia ser um ídolo, uma divindade ao redor da qual outro povo, de outra casta, se reuniria para celebrar a vida, ou, longe disso, apenas um animal registrado nas sutilezas de sua movimentação natural, com suas orelhas erguidas, atentas aos sons da floresta, e patas hesitantes no momento que antecede o primeiro passo. No museu que guarda a célebre Pedra da Roseta, objeto responsável pela tradução do mundo antigo, não há filas de turistas ávidos por fotografar uma escultura de gazela. Daí a necessidade de convocá-la a, por meio da poesia, dar o seu testemunho, deixar-se também traduzir.

Em seus versos curtos, ágeis como um povo em fuga, como um passo de gazela; cheio de dúvidas e interrogações como o historiador que busca uma época imprecisa entre VII ou VIII a.C., como as orelhas atentas e o passo hesitante de gazela; solene e simples como uma escultura brônzea que se ergue num pedestal porém discreto de um museu em que pedaços de esfinge egípcia e de colunas gregas são igualmente por ela contemplados com seu olhar vago e vazio de gazela na floresta, o poema faz da Gazela da Ibéria uma deusa, uma oferenda, uma metáfora, uma gazela, uma testemunha sob interrogatório, dialogando com alguém que deseja conhecê-la e traduzi-la.

Assim, como testemunhas sob interrogatório, serão tratados os objetos, mutilados ou não, que compõem a seleção das *Metamorfoses*. Como metamorfoses impossíveis e incompletas de artes plásticas em poesia, cada composição crítica construída através da consciência das semelhanças e diferenças que possibilitam seu

diálogo terá, no entanto, como em qualquer interrogatório, um elemento intermediário que a separe de observadores externos, um vidro que separa o verdadeiro diálogo do leitor que o analisa – a representação fotográfica.

O diálogo presenciado por um leitor das *Metamorfozes* de Sena, diante do objeto-livro que as contém, é, na verdade, o possível entre poesia e fotografia, visto que o que todas as obras ali reunidas têm em comum, como única ligação concreta, é a sua reprodução fotográfica em preto-e-branco. O que nos remete à afirmação de Malraux, de que

a fotografia a preto e branco “aproxima” os objetos que representa, por pequena que seja a relação que exista entre elas. (...) objetos muito diferentes tornam-se parentes quando reproduzidos na mesma página. Perderam a cor, a matéria (alguma coisa do seu volume, a escultura), as dimensões. Quase perderam o que tinham de específico em benefício do seu estilo comum.<sup>164</sup>

Exercendo o papel de mediadora entre o leitor e as obras de arte, a representação fotográfica faz com que, ao menos, o diálogo pareça um só, entre Poesia e Arte, quando na verdade se dá entre as múltiplas possibilidades de um poeta do século XX e manifestações culturais e artísticas oriundas de lugares diversos e de diferentes épocas, quase todas, aliás, exiladas como o poeta, vivendo em museus estrangeiros a seu lugar de origem, e, no livro, amputadas de sua cor. Mais que um recurso editorial, portanto, a representação fotográfica das obras atua como um argumento simplificador do exercício de transfiguração poética proposto por Sena.

Estariam, então, lado a lado em cada fragmento do livro, pares de representações ou de “comentários”, de cada objeto cultural escolhido pelo poeta. Contudo, também anterior ao livro, a poesia pode ser encarada como mais uma arte de que se tem nas

---

<sup>164</sup> André Malraux, “O Museu Imaginário”. In:---. *As vozes do silêncio*. Lisboa: Livros do Brasil, s.d. p. 22

páginas editadas apenas uma reprodução. O que significa que o jogo de espelhos que se desenrola entre a poesia e as outras artes só pode ser apreendido pelo leitor através de algum instrumento que de alguma forma diminua o seu impacto, como as chapas de raio-x ou os filmes velados que ajudam a ver um eclipse solar. Talvez o eclipse gerado pela sombra que a poesia faz sobre uma obra, aumentando significativamente o interesse sobre ambas ao resgatá-las do cotidiano esquecimento, da mesma forma como ocorre com a Terra e o Sol, seja uma ruptura da normalidade que não pode ser vista a olho nu. Sabendo que “são precisamente as ‘metamorfoses’ o que nos permite olhar a cabeça de Medusa”<sup>165</sup>, precisamos ainda da proteção do lado opaco do espelho, se não quisermos virar pedra.

É bem verdade que, para algumas obras, a fotografia em preto-e-branco não seria a única ou a primeira responsável pela perda de suas cores, afinal, como lembra Malraux,

quase todas as estátuas do Oriente eram pintadas, assim como as da Ásia Central, da Índia, da China e do Japão; a arte de Roma era, muitas vezes, de todas as cores do mármore. Pintadas eram as estátuas românicas, pintadas, na sua maioria, as estátuas góticas (e, em primeiro lugar, as de madeira). Pintados eram, segundo parece, os ídolos pré-colombianos, e os baixos-relevos maias. O passado, porém, na quase totalidade, chegou até nós sem cor.<sup>166</sup>

Independente do seu percurso, no entanto, quando composto por representações que tentam transformá-lo em unidade, o passado chega sem cor, estejamos tratando de uma estátua grega ou de uma peça de pintura contemporânea.

A cadeira de Van Gogh, no entanto, é amarela, mais a cada dia, amarela como seus girassóis, seus campos de trigo “infinitamente vastos sob o melancólico céu”, sua

---

<sup>165</sup> Jorge de Sena. *Poesia II*. 2ed. Lisboa: Edições 70, 1988. p.157

<sup>166</sup> André Malraux. “O Museu Imaginário”. In:---. *As vozes do silêncio*. Lisboa: Livros do Brasil, s.d. p. 40

casa, sua loucura. Embora ausente da fotografia, a cor evocada desde os títulos do quadro e do poema – “A cadeira amarela, de Van Gogh” –, bem como todas as outras em que reside a força (por que não dizer, poética) do pintor holandês, atravessa a escrita como uma presença incontestável:

No chão de tijoleira uma cadeira rústica,  
rusticamente empalhada, e amarela sobre a tijoleira recozida e gasta.  
No assento da cadeira, um pouco de tabaco num papel  
ou num lenço (tabaco ou não?) e um cachimbo.  
Perto do canto, num caixote baixo,  
a assinatura. A mais do que isto, a porta,  
uma azulada e desbotada porta.  
Vincent, como assinava, e da matéria espessa,  
em que os pincéis se empastelaram suaves,  
se forma o torneado, se avolumam as  
travessas da cadeira como a gorda argila  
das tijoleiras mal assentes, carcomidas, sujas.

(...)

Não é no entanto uma cadeira aquilo  
que era mobília pobre de um vazio quarto  
onde a loucura foi piedade em excesso  
por conta dos humanos que lá fora passam,  
lá fora riem, mas de orelhas que ouçam  
não querem mesmo numa salva rica  
um lóbulo cortado, palpitante ainda,  
banhado em algum sangue, o "quantum satis"  
de lealdade, amor, dedicação, angústia,  
inquietação, vigílias pensativas,  
e sobretudo penetrante olhar  
da solidão embriagadora e pura.

Não é, não foi, nem mais será cadeira:  
apenas o retrato concentrado e claro  
de ter lá estado e ter lá sido quem  
a conheceu de olhá-la como de assentar-se  
no quarto exíguo que é só cor sem luz  
e um caixote ao canto, onde assinou Vincent.

Um nome próprio, um cachimbo, uma fechada porta,  
um chão que se esgueira debaixo dos pés  
de quem fita a cadeira num exíguo espaço,  
uma cadeira humilde a ser essa humildade  
que lhe rói de dentro o dentro que não há  
senão no nome próprio em que as crianças têm  
uma fê sem limites por que vão crescendo  
à beira da loucura. Há quem assine,  
a um canto, num caixote, o seu nome de corvo.

E há cantos em pintura? Há nomes que resistam?  
Que cadeira, mesmo não-cadeira, é humildade?  
Todas, ou só esta? Ao fim de tudo,  
são só cadeiras o que fica, e um modesto vício  
pousado sobre o assento enquanto as cores se empastam?<sup>167</sup>

Mutilado como a gazela e os poetas no leprosário, Van Gogh é lido por Jorge de Sena através de sua cadeira, de seu quadro, de sua assinatura. Dentro do jogo poético de dar voz aos objetos interrogados, em que aos poucos a metamorfose os vai tornando quase ideogramas, algo a meio caminho entre ser imagem e ser discurso, comprova-se pelo poema a idéia de que “a cadeira isolada é como um ideograma do próprio nome de Van Gogh”.<sup>168</sup> Não sendo, entretanto, um objeto sem fala, Van Gogh participa do diálogo com mais do que uma cadeira humilde. Era alguém que escrevia sua pintura, transformava-a em cartas, num esforço de se fazer entender pela língua quando julgava que a pintura não resolvia o desejo de comunicar a sua dor, numa tentativa de tradução de si mesmo. Sobre a sua técnica, sua arte, registraria assim a sua reflexão:

Desenhar o que é? Como se lá chega? É o acto de abrir passagem através de uma parede de ferro invisível que parece colocada entre o que sentimos e o que podemos. Como deve atravessar-se tal parede, pois de nada serve bater-lhe com força, uma tal parede deve ser minada e atravessada à lima, lentamente e com paciência, na minha opinião.<sup>169</sup>

É, pois, lentamente que, verso a verso, a pintura de Van Gogh é penetrada pelo poema, abrindo passagem através da parede de ferro invisível que separa poesia e pintura, o finito e o infinito, Van Gogh e os outros homens – os “lúcidos” para quem o amarelo não aumenta todos os dias e corvos sobrevoando um campo de trigo são apenas

---

<sup>167</sup> *Poesia II*, p.113

<sup>168</sup> André Malraux. “O Museu Imaginário”. In:---. *As vozes do silêncio*. Lisboa: Livros do Brasil, s.d. p. 114

<sup>169</sup> VAN GOGH *apud* Antonin Artaud, *Van Gogh: o suicidado da sociedade*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004. p.33

corvos sobrevoando campos de trigo. Lá estão, no poema, a espessura da tinta que “empastela” o quadro, a “cor sem luz” de quem apreciava a ausência de sombras da pintura japonesa, a consciência de que o assunto tratado na pintura “Não é, não foi, nem mais será cadeira: / apenas o retrato concentrado e claro / de ter lá estado e ter lá sido quem / a conheceu de olhá-la como de assentar-se”, o “nome de corvo”, apenas Vincent, repetido com a intimidade de quem se conhece bem, de quem já se acostumara a viver na leprosoaria inspecionando as feridas alheias.

A forma pela qual a pintura de Van Gogh se faz explícita, no exagero das cores, na aspereza da tinta sobre a tela, na utilização de diferentes fontes de luz ao mesmo tempo, e que impede a ilusão de realidade, como se gritando em cada pincelada o desnecessário aviso de que “isto não é uma cadeira”, é objeto não só da composição crítica construída por Sena, mas também da elaborada por Antonin Artaud, que em seu *Van Gogh, o suicidado da sociedade* escrevia que

ao pintar, Van Gogh renunciou a contar histórias, mas o maravilhoso é este pintor apenas pintor,  
e mais pintor do que os outros pintores por ser aquele em que o material, a pintura, tem lugar de primeiro plano,  
com a cor apanhada como que espremida para fora da bisnaga,  
com a marca, como que uns atrás dos outros, dos pêlos do pincel na cor,  
com a pincelada da pintura pintada, como que distinta no seu próprio sol,  
com o i, a vírgula, o ponto da ponta do próprio pincel enroscada na própria cor em gritaria, e que espirra em faíscas, que o pintor macera e arrepanha por todos os lados,  
o maravilhoso é este pintor, que só é pintor, entre todos os pintores natos também ser o que mais faz esquecer que estamos a lidar com pintura,  
com a pintura para representar o tema que ele elegeu,  
e à nossa frente, em frente da tela fixa, faz comparecer o enigma puro, o puro enigma da flor torturada, da paisagem acutilada, lavrada e por todos os lados comprimida pelo seu pincel em plena embriaguez.<sup>170</sup>

---

<sup>170</sup> Antonin Artaud, *Van Gogh: o suicidado da sociedade*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004. p. 42

Como pintura que se sabe pintura, uma tela de Van Gogh desperta o interesse de poetas que se sabem poetas. No diálogo com “A cadeira amarela”, o que surge como realidade é uma imagem de cadeira que guarda em si um auto-retrato, um espelho para outros, uma teoria sobre a arte, uma postura com relação à vida, e uma absoluta certeza de que um poema é um poema, um quadro é um quadro, uma cadeira, um girassol, um puro enigma, de um “pincel em plena embriaguez”.

Diria ainda Artaud, no entanto, que

ao escrever estas linhas vejo o rosto vermelho sangrento do pintor chegar-se a mim numa muralha de girassóis esventrados, num formidável incêndio de carvões de jacinto opaco e pastagens de lápis-lázuli.

Tudo no meio de um bombardeamento como meteórico de átomos que se mostrassem grão a grão, prova de que Van Gogh pensou de facto as suas telas como pintor, e só como pintor, e seria por *isto mesmo*, um formidável músico.<sup>171</sup>

O fato de ser um pintor pensando como um pintor aproxima Van Gogh dos artistas que pensam a si mesmos e das obras de arte auto-reflexivas. A música, por sua vez, é a forma de manifestação artística mais consciente de si mesma, por sua impossibilidade de ocultar seus “átomos” que se mostram “grão a grão”. Sendo sempre apreendida no momento de sua gênese, existindo para o público apenas enquanto processo de execução, a música é a arte que não pode ignorar seus instrumentos e que, portanto, não está distante de uma pintura que evidencie a presença de tinta e pincel em sua composição.

Lembrando que ciência e arte caminham juntas e retomando aqui o que já havíamos apresentado no capítulo anterior, August Ferdinand Moebius era um matemático que, contra toda a regulamentação da geometria euclidiana, acreditava no

---

<sup>171</sup> Antonin Artaud, *Van Gogh: o suicidado da sociedade*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004. p.39



encontro das paralelas e em 1858 (cinco anos após o nascimento de Van Gogh), criou aquilo que daria o seu nome ao infinito: o anel de Moebius. Essa forma concreta é a responsável por dar corpo e volume ao símbolo matemático do infinito ( $\infty$ ), estranha grandeza numérica que, diferente de todas as outras, representa não uma quantidade mas um lugar, um espaço correspondente ao que em termos temporais seria a eternidade, a esfera do impalpável, do invisível, do incalculável. Em outras palavras, um lugar do não-lugar: o lugar da utopia.

Como símbolo do infinito e do indecível, de um “espaço em que a lógica racional é abolida para dar lugar a um analógico entrecruzar de oposições e diferenças”<sup>172</sup>, o anel de Moebius pode ser também uma diabólica imagem do silêncio.

Mais que ambíguo, o silêncio centra sua força na ambivalência, isto é, deixando de lado a dúvida entre o ser isto **ou** aquilo, abraça a consciência de ser isto **e** aquilo. Como no princípio de incerteza da Física Quântica que confere a cada partícula a consciência de ser partícula e onda, a depender do olhar, do ponto de vista de quem observa, o silêncio pode ser indispensável condição para a existência do som ou sua morte. Como intervalo a impedir o ruído contínuo e inarticulado, o silêncio é o que dá sentido ao som, mas é também a total ausência de sentido. É princípio e fim do texto, de cada palavra, da música, de cada nota. Indecível, ora partícula ora onda, sempre em movimento como sugere o anel de Moebius visitado pelas formigas na famosa representação de Escher.

O movimento constante e *ad infinitum* das formiguinhas, que aliás sequer podemos afirmar se muitas ou apenas uma flagrada em mais de um momento de sua trajetória, dá a dimensão do que é estar num espaço de incerteza. Apesar de saber-se

---

<sup>172</sup> cf. capítulo 3, “Um dedo sujo de enxofre e uma constelação de métodos”, p. 118

plural e pleno de possibilidades, o lugar do indecível é um espaço tenso, como é tenso o silêncio de que falamos aqui – não um silêncio estável e pacífico, mas um que se sabe em processo de mutação, de uma impossível metamorfose que ao mesmo tempo busca o sentido e foge dele.

Literariamente, daríamos a essa tensão do incerto um nome tão caro ao século XIX quanto a figura da retorcida fita de Moebius: ironia. Como aponta Márcio Suzuki em seu estudo sobre a filosofia de Friedrich Schlegel, “a pátria da ironia é exatamente o *não-lugar*.”<sup>173</sup> Afinal, “tal é o eterno brinquedo da ironia. (...) ela é a única a ter clareza de consciência sobre esse jogo: é a percepção da necessidade, mas ao mesmo tempo da impossibilidade da *comunicação total*.”<sup>174</sup>

Consciente de tal percepção, Jorge de Sena faz de sua poesia um exercício constante de busca por uma comunicação possível, pelo conhecimento, pelo outro, mas ao mesmo tempo, ironicamente, estabelece também o exercício de construção do silêncio, seja como temática, como ruptura semântica ou mesmo como dissolução da forma poética. Nesse ambíguo esforço de afirmar o silêncio em palavras, escreve, já em 1942, a primeira “Metamorfose” de sua obra, poema que seria publicado em *Coroa da Terra*, de 1946:

Para a minha alma eu queria uma torre como esta,  
assim alta,  
assim de névoa acompanhando o rio.

Estou tão longe da margem que as pessoas passam  
e as luzes se reflectem na água.

E, contudo, a margem não pertence ao rio  
nem o rio está em mim como a torre estaria  
se eu a soubesse ter...

uma luz desce o rio

---

<sup>173</sup> Márcio Suzuki. *O gênio romântico: crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel*. São Paulo: Iluminuras, 1998. p.188

<sup>174</sup> Márcio Suzuki. *O gênio romântico: crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel*. São Paulo: Iluminuras, 1998. p.179

gente passa e não sabe  
que eu quero uma torre tão alta que as aves não passem  
as nuvens não passem  
tão alta tão alta  
que a solidão possa tornar-se humana.<sup>175</sup>

Como nuvens cercando a torre, os espaços em branco que invadem o poema dão a medida de sua altura, do seu isolamento, do seu silêncio. O corpo do poema já é em si uma torre de névoa, que, por seu caráter impalpável e móvel ("uma torre como esta, / (...) assim de névoa acompanhando o rio"), se ainda não é de todo incompreensível, visto que ainda não é alta o bastante, ao menos já prenuncia sua trajetória rumo ao inatingível.

O desejo afirmado pelo poeta é o da absoluta ausência de som, de sentido, de tudo, sendo a torre uma construção a ser operada dentro de si mesmo, por uma competência (verbal? lingüística? semântica?) de que ainda não dispõe: "(...)a margem não pertence ao rio / nem o rio está em mim como a torre estaria / se eu a soubesse ter...".

Porém, talvez a grande questão do poema esteja em seu último verso, no objetivo da construção da torre: "que a solidão possa tornar-se humana". Em busca de um silêncio absoluto, o verso cala uma série de possibilidades. Uma torre é uma fortificação de proteção, defesa, e mesmo uma torre de névoa parece ser capaz de cumprir tal função, talvez até melhor que uma sólida, pois a névoa não pode ser derrubada. O que levanta a seguinte dúvida: a torre protege a solidão ou da solidão?

Não sendo ainda alta o bastante, a torre permite que se veja o reflexo da luz nas águas do rio e as pessoas que passeiam na margem, mas apesar da proximidade, "gente passa e não sabe / que eu quero uma torre tão alta que as aves não passem". A solidão

---

<sup>175</sup> *Poesia I*, p. 101

que se quer humana no alto de uma torre pode ser o poeta que, isolado do mundo em meio ao absoluto silêncio, personifica o sentimento – uma "substantivamente" humana solidão –, ou pode ser o desejo por uma situação "adjetivamente" humana, no sentido de menos cruel, menos *desumana*, ou mesmo como algo compreensível por todos os seres humanos, em que o isolamento fosse total e não o de um trágico deslocamento em meio à multidão. A torre de névoa completamente afastada do mundo seria, assim, um espaço em que o silêncio é deliberado, uma escolha, e não a condenação que pesa sobre aqueles que cantam em meio a "gente surda e endurecida".

Já atribuímos aqui à ironia o impulso artístico que leva à construção do silêncio como forma de expressão. Em reflexão sobre o mesmo tema mas com relação à pintura e à música românticas, o crítico norte-americano Charles Rosen lembra, a respeito da obra de Schumann, que

uma seção da *Humoresque* (1839) está escrita em três pautas em vez de duas. (...) a terceira pauta não se destina a ser tocada. Há uma pauta para a mão direita, uma para a esquerda, e uma terceira entre elas para uma música inaudível: em sua edição, Clara Schumann anotou com firmeza: “não executar”. A melodia (anotada “Voz interior”) é apenas para ser imaginada.<sup>176</sup>

O caso da música que opta por se manter em silêncio é, naturalmente, extremo, mas também ambíguo na medida em que, de alguma maneira, a música é sempre silêncio – silêncio semântico, em que nada se afirma ou significa, apesar dos esforços empreendidos pelo público em querer “enxergar”, no que deveria ser apenas ouvido, alguma chave<sup>177</sup> de comunicação verbal, já que “uma estrutura organizada é uma

---

<sup>176</sup> Charles Rosen, *Poetas românticos, críticos e outros loucos*. Campinas: UNICAMP, 2004. p.118

<sup>177</sup> Como exemplo desse jogo de silêncio semântico, cabe lembrar aqui a profunda ironia do termo *Chave* quando utilizado por Pollock como título para um de seus quadros plenos de cor e vida mas “vazios” de significado... E por isso mesmo tão provocante quanto a interrogação de Drummond: “Trouxeste a chave?”

Carregar uma chave não é difícil. O difícil é abrir mão de entendê-la.

provocação, e nós instintivamente nos recusamos a admitir sua falta de sentido”.<sup>178</sup> No caso da poesia, no entanto, o desejo de silêncio pode ser lido como o desejo de destruição de um sistema lingüístico como afirma Roland Barthes:

a poesia contemporânea é *um sistema semiológico regressivo*. Enquanto o mito visa a uma ultra-significação, a ampliação de um sistema primeiro, a poesia, pelo contrário, tenta recuperar uma infra-significação, um estado pré-semiológico da linguagem: (...) pretende ser uma antilinguagem. (...) É por isso que a poesia moderna se afirma sempre como um assassinato da linguagem, uma espécie de análogo espacial, sensível, do silêncio.<sup>179</sup>

Mas como parte de uma proposta que compreende que seu avesso é tão verdadeiro quanto a sua face, essa destruição, ou esse “assassinato da linguagem”, é também um signo de nascimento, por meio do silêncio, de uma nova sonoridade, de uma nova linguagem, “genuinamente poética e organicamente viva”<sup>180</sup> como postulava Novalis, “verdadeira e *incompreensível / tal como o bater / do bater de dentes*”<sup>181</sup>, como queria Artaud.

Na poesia de Jorge de Sena, tal tentativa de implosão da linguagem através da criação de um novo código atinge seu ápice cerca de duas décadas depois da “Metamorfose” já citada, nas últimas páginas das *Metamorfoses* mais conhecidas do poeta. Os quatro “Sonetos a Afrodite Anadiómena” representam aquele que, por sua intensa proximidade com a não-significação musical, é certamente o principal exemplo de escrita do silêncio na poesia seniana.

Porém, optamos neste momento por tomar, não os sonetos (de que trataremos mais adiante), mas uma outra forma de silêncio na obra do autor, a ser resgatada do

---

<sup>178</sup> Charles Rosen, *Poetas românticos, críticos e outros loucos*. Campinas: UNICAMP, 2004. p.217

<sup>179</sup> Roland Barthes, *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1993. p.154

<sup>180</sup> Novalis *apud* Márcio Suzuki, *O gênio romântico: crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel*. São Paulo: Iluminuras, 1998. p.219, nota 133.

<sup>181</sup> Aníbal Fernandes, in: ARTAUD, Antonin. *Van Gogh: o suicidado da sociedade*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004. p.76 (nota 15)

silêncio a que sua fortuna crítica lhe tem relegado. O poema “Véspera de canto”, escrito em 1948 e publicado em *Pedra Filosofal* (1950), é o primeiro da segunda parte do livro, intitulada “Poética”. Consiste, portanto, no primeiro passo do poeta rumo a uma tentativa de definição de seu projeto de escrita, em uma obra cujo título – *Pedra Filosofal* – aponta para a busca pela substância capaz de promover a metamorfose da matéria em ouro – ou talvez em poesia. Estranho a todos os outros poemas do livro, bem como a toda a produção seniana, por tratar-se de um poema em prosa, explora uma possibilidade diferente de utilização da ironia: a subversão da forma.

Como afirma Walter Benjamin, “a ironização da forma consiste em sua destruição voluntária”.<sup>182</sup> E é dessa destruição voluntária da forma convencional do poema lírico, sistematizada em versos e metros, que pode surgir a concepção de uma poesia-ruína, que se inscrevendo no intervalo entre a destruição e a criação, entre um e outro lado de uma mesma fita que torcida seja o infinito, tenha sua força de ambivalência reforçada, seu duplo potencial de comunicação e silêncio, reafirmando seu caráter utópico (em acordo com a formulação barthesiana de que “a Utopia é sempre ambivalente”<sup>183</sup>).

Não é por acaso que, referindo-se ao poema em prosa, Novalis tenha afirmado que se poderia “denominar aquela poesia suprema de poesia do infinito”.<sup>184</sup> Ainda com Benjamin, vemos que

o primeiro romantismo não apenas classificou em sua teoria da arte o romance como a forma suprema da reflexão na poesia, como também encontrou nele a mais extraordinária confirmação transcendental desta teoria, na medida em que o colocou numa ligação mais ampla e imediata com sua concepção fundamental da Idéia da arte. Segundo esta, a arte é

---

<sup>182</sup> Walter Benjamin, *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 1999. p.90

<sup>183</sup> Roland Barthes, A Utopia. In:---. *Inéditos, vol. 4: política*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p.192

<sup>184</sup> Novalis *apud* Walter Benjamin, *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 1999. p.107

o *continuum* das formas, e o romance é, segundo a concepção dos primeiros românticos, a aparição apreensível deste *continuum*. Assim o é através da prosa. A Idéia da poesia encontrou na figura da prosa sua individualidade que Schlegel buscava; os primeiros românticos não conhecem nenhuma determinação mais profunda e oportuna para ela que a de prosa.<sup>185</sup>

Por sua inextricável ambigüidade de gênero duplo que ironicamente se afirma em margens opostas a um só tempo, defendido pelos românticos e com o respaldo de Baudelaire – primordial referência em questões concernentes à modernidade em qualquer tempo – o poema em prosa constitui um modelo ideal de estrutura para os que desejam subverter normas pré-estabelecidas. Amplamente valorizado pelos decadentistas franceses, tem em Oscar Wilde seu primeiro defensor entre os ingleses, através da publicação em 1894 de um volume intitulado simplesmente *Poemas em Prosa*, num exercício de fixação do gênero, cuja rápida difusão no mundo literário acaba dando origem a uma extremamente produtiva tradição dessa forma de escrita em língua inglesa, que logo incluiria nomes como James Joyce, Gertrude Stein, entre muitos outros. Em Portugal, no início do século XX, tem em Almada Negreiros um de seus principais praticantes.

Organismo composto por indissociáveis corpo e alma, não "poema ou prosa" mas poema e prosa numa combinação que não chega a configurar-se como fusão harmoniosa, mantendo-se como insolúvel dissonância, o poema em prosa é por excelência o veículo da tensão e do paradoxo, instâncias inerentes à modernidade e às crises finisseculares desde sua conceituação mais básica e presentes, portanto, não apenas na virada do século XIX rumo ao XX, mas ao longo deste e ainda com fôlego

---

<sup>185</sup> Walter Benjamin, *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 1999. p.105

para se afirmar, por seu caráter fragmentário, como forma privilegiada em um mundo contemporâneo, conceitualmente próxima à lógica cinematográfica.

Valendo-se de um gênero que une tão perversamente o corpo da prosa e a alma da poesia de modo a ser as duas sem ser nenhuma, subvertendo os regulamentos de uma e outra para inscrever-se no desvio de ambas sem nunca perder a consciência autocrítica de ser corpo e alma e desvio, muitos foram os que prolongaram a ambigüidade da forma ao conteúdo de suas obras. Prometeicamente roubando o fogo da tradição para a criação de uma nova modalidade "desavergonhadamente híbrida"<sup>186</sup> desde o esqueleto, o poema em prosa tornou-se um eficaz instrumento de releitura de discursos "oficiais", como o bíblico, por exemplo. Mas igualmente freqüente é a utilização do gênero como veículo de reflexão metatextual, como no caso do poema de Jorge de Sena. A ironia de uma indecível forma que "é e não é", ou antes "é sem ser", contamina e é contaminada por um discurso que se quer duplo, dizendo o que não diz e rompendo o silêncio para construí-lo, numa estrutura intervalar como o silêncio que preenche a música e antecede o canto:

Eis-me contemplando ansioso o quadrado luminoso da janela em casas e ruído invisível, ou, encadeado pelo Outono translúcido, os objectos familiares arrumados, embora dispersos, mas calmos. Sobe de mim uma voz que procura, que percorre os armazéns da angústia, da alegria, da memória, escolhe e não encontra nada ou ninguém de quem seja o cântico. E, no entanto, canta suavemente, ou não, não canta, é véspera de canto, modulação futura, suspensão harmônica, desejo, é sol e ramos secos de árvores longínquas, silêncio de mim próprio, sem música, sem tema, é vago entoar de gesto, um ar de dança, claridade, um estar presente, navegar de outono sobre as nuvens em fio.<sup>187</sup>

Para um poeta acostumado a viver nos intervalos geográficos impostos pelo exílio, e a escrever nos intervalos semióticos que buscou para sua poesia sempre em ruidoso diálogo com a pintura, a música e as artes em geral, o poema em prosa

---

<sup>186</sup> Michel Delville, *American Prose Poem: poetic form and the boundaries of genre*. Gainesville: University Press of Florida, 1998, p. 9.

<sup>187</sup> *Poesia I*, p. 145



representa uma possibilidade estrutural quase excessivamente óbvia. Talvez por isso o poeta tenha se aventurado tão pouco nessa prática, visto que o exercício de entrelaçamento de linguagens constitui desafio maior que o de gêneros. Mas no esforço bem-sucedido que gera esta “Véspera de canto”, em que a forma que não ousa dizer seu nome cumpre-se mais como anúncio do que como a realização (que no entanto é), comprova-se a teoria de Clive Scott quando afirma que

muitas vezes o poema em prosa parece ser um método de captar o pré-poético; (...) a própria fluidez do gênero deriva de seu objetivo de registrar nada mais que o impulso de fazer poesia, o surgimento da matéria-prima poética. É a gestação tornada visível, a tentativa muitas vezes canhestra de algo vir a ser, e ser de modo único.<sup>188</sup>

De modo único, este único exemplo de poema em prosa na produção poética de Jorge de Sena faz exatamente isso: registra o impulso criador, a matéria-prima (“objectos familiares arrumados, embora dispersos, mas calmos. (...) uma voz que procura, que percorre os armazéns da angústia, da alegria, da memória”), a tentativa (ainda que “sem música, sem tema”, como “vago entoar de gesto”) e o processo de vir a ser da poesia, corroborando o princípio romântico de que a prosa é a Idéia da poesia. Demonstra-se, no silêncio que antecede o verbo, a Idéia daquilo que viria, do que virá a ser, quando deixando o silêncio possa finalmente afirmar-se como verso, nascido da massa disforme que é a forma da prosa como Afrodite das ondas.

Numa construção de imagens plásticas que evocam a temporalidade rítmica da música e o gestual da dança, essa escrita da pré-escritura se afirma como uma série de promessas de futuro: “véspera de canto, modulação futura, suspensão harmônica, (...) e ramos secos de árvores longínquas”. No presente, apenas a negação (“não, não canta”) e a consciência de ser “desejo” e “silêncio de mim próprio”, o que sugere a escrita como

---

<sup>188</sup> Clive Scott, “O poema em prosa e o verso livre”. In: M. Bradbury & J. McFarlane, *Modernismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p.289

modo de calar e, calando, manifestar o desejo que de outro modo não pode ser comunicado ou entendido se não em silêncio.

Todo poema é feito do que a prosa cala, moldado pelo silêncio que o cerca e permanece em branco no papel, como a margem que dá forma ao rio. Entretanto, alguma poesia, como a de Jorge de Sena, trava com seus silêncios uma relação ainda mais estreita. Talvez enquanto busca, formula e pensa o vazio, essa poesia seja buscada, formulada e pensada por ele, intrínsecos um ao outro não como rio e margem mas como forças que mutuamente se pertencem, perseguem e repelem, num movimento incerto e constante como o das formiguinhas de Escher que, incansáveis, passeiam no infinito em busca de uma impossível saída. Lugar e linguagem do desejo, o silêncio é a perfeita utopia para um escritor “atópico” – sem lugar – que, “contemplando ansioso o quadrado luminoso da janela”, buscava encontrar a forma de comunicação possível num mundo em que as palavras geram, freqüentemente, a incompreensão.

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

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

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

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

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

Dentro da reflexão de Jorge de Sena e de seu exercício de compreensão de outras linguagens, a música irá ocupar um lugar especial, porque

a música é, como nenhuma outra arte em tão elevado grau, a sua mesma técnica. E é essa condição de ser uma técnica refinada, que não serve para coisa nenhuma que não seja a criação de si mesma, o que a eleva acima de tudo e de nós mesmos. (...) A meditação desta situação peculiar da música (...) tenderá necessariamente à transfiguração poética.<sup>189</sup>

---

<sup>189</sup> Jorge de Sena, *Poesia II*. Lisboa: Edições 70, 1988. p.209

A música se destaca entre as outras artes por seu extremado potencial de abstração e ao mesmo tempo por sua absoluta incompetência comunicativa. Logo, acaba sendo uma metáfora do artista incompreendido e isolado, da busca por algo além de si mesmo, pela compreensão de um universo que se expressa em números e proporções (ainda que em princípio fosse o verbo), bem como da “arte pura”, completamente dissociada de qualquer caráter funcional. Por seu caráter polifônico, consegue ser tudo isso ao mesmo tempo, exercendo ainda a função de demonstrar em cada acorde a pluralidade, por vezes dissonante e nem sempre harmônica, do mundo.

Seria possível afirmar que

a tentativa de transposição dessa essência para o campo plástico não seria em si nada demais. Mas criar, na música, através do reconhecimento da particularidade da obra de arte polifônica, penetrando profundamente nessa esfera cósmica, a fim de emergir dela como um observador de arte transformado e então experimentar essas coisas na pintura, isso já é melhor”.<sup>190</sup>

Tal reflexão, de Paul Klee, embora dedicada à pintura, expressa precisamente a postura adotada por Sena em seu diálogo com a música, que inclusive não será muito diferente do que se pretende em todos os outros casos da prática intersemiótica que compõe sua poesia. Reconhecer a particularidade de cada linguagem, penetrar profundamente em cada uma delas, “a fim de emergir como um observador de arte [e do mundo] transformado” e disposto a experimentar essas coisas na poesia.

Em "O grão da voz", a partir da constatação de que "a língua é o único sistema semiótico capaz de interpretar outro sistema semiótico"<sup>191</sup>, Roland Barthes questiona a atuação da linguagem verbal como mecanismo de interpretação da música, localizando como principal fraqueza de tal exercício o uso recorrente do que considera seu

---

<sup>190</sup> Paul Klee, *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 18

<sup>191</sup> Roland Barthes, “O grão da voz” in: *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p.237

instrumento mais pobre – o adjetivo. Lido por Barthes como uma "muralha" que tenta proteger o imaginário pré-estabelecido da iminente ameaça contida num desconhecido que não se sabe traduzir em código verbal, o adjetivo é a arma utilizada pela língua para rotular como simples as complexas formas de expressão de uma linguagem numérica e incompreensível.

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

não é lutando contra o adjetivo (transformando-o em perífrase substantiva ou verbal) que conseguiremos exorcizar o comentário musical e liberá-lo da fatalidade do predicado; antes de tentar mudar diretamente a linguagem sobre a música, seria mais aconselhável mudar o próprio objeto musical, tal como se apresenta à palavra: modificar seu nível de percepção ou de intelecção: deslocar a zona de contato entre a música e a linguagem.<sup>192</sup>

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

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

---

<sup>192</sup> Roland Barthes, "O grão da voz" in: *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p.238

transforma em metas a padronização e a segmentação do conhecimento em especialidades cada vez mais isoladas e pontuais.

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

No entanto, antes de exercitar seu potencial ordenador e cosmogônico, a poesia de Sena implode o pré-estabelecido. Segundo Barthes, "a música é, ao mesmo tempo, o expresso e o implícito do texto: é o que é pronunciado (submetido a inflexões), mas não é articulado: é aquilo que está simultaneamente fora do sentido e do sem-sentido, inteiro nesta *significância*, que, hoje, a teoria do texto tenta postular e situar".<sup>193</sup> Dentro dessa lógica, antes de tentar atribuir sentido à música, o poeta se vale da música para despír a poesia de significado, como se vê no pequeno conjunto de poemas que encerram as *Metamorfoses*, livro que precede *Arte de Música*. Intitulado "Quatro sonetos a Afrodite Anadiómena", o grupo de textos se constrói em torno da impossibilidade de compreensão semântica, o que se percebe desde a primeira estrofe do primeiro soneto, "Pandemos":

Dentífona apriuna a veste iguana  
de que se escala auroma e tentavela.  
Como superta e buritânea amela  
se palquitonará transcêndia inana!<sup>194</sup>

---

<sup>193</sup> Roland Barthes, "O grão da voz" in: *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p.252

<sup>194</sup> *Poesia II*, p. 147

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

o que eu pretendo é que as palavras deixem de significar semanticamente, para representarem um complexo de imagens suscitadas à consciência liminar pelas associações sonoras que as compõem. Eu não quero ampliar a linguagem corrente da poesia; quero destruí-la como significação, retirando-lhe o carácter mítico-semântico, que é transferido para a sobreposição de imagens (no sentido psíquico e não estilístico), compondo um sentido global em que o gesto imaginado valha mais que a sua mesma designação.<sup>195</sup>

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

A produção de imagens por meio da poesia se mantém, mas sendo as imagens libertas de um componente semântico racional, vinculadas à liberdade do imaginário. Nas palavras de Pierre Fédida: "Dir-se-ia então que isso que se chama imagem é (...) o efeito produzido pela linguagem no seu brusco ensurdecimento. Saber isso seria saber que, na crítica estética como na psicanálise, a imagem é suspensão sobre a linguagem, o instante do abismo da palavra"<sup>196</sup>.

---

<sup>195</sup> Jorge de Sena, *Poesia II*. p.158-159

<sup>196</sup> "On dirait alors que ce qu'on appelle image est (...) l'effet produit par le langage dans son brusque assourdissement. Savoir cela, ce serait savoir que, dans La critique esthétique comme dans la psychanalyse, l'image est arrêt sur le langage, l'instant d'abîme du mot." Pierre Fédida apud Georges Didi-Huberman, *Gestes d'air et de pierre: corps, parole, souffle, image*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2005. p. 7. (tradução nossa)

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

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

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

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

em túlida mancia, vaivinado.  
Transcorre unífluo e suspentreme o dia  
noturno ao lia e luçardente ao cado.<sup>197</sup>

O poema é escrito numa língua orgânica, em que há uma correspondência direta entre som e "sentido" (não como significação, mas como sensação), sem a intermediação arbitrária do signo convencionalizado.

Formadas por sons algo onomatopaicos, com fonemas sonoros e vibrantes, aliterações de -vs e -ls, e resquícios de radicais pré-existentes sempre evocando idéias curvilíneas, ondulantes e líquidas, as palavras criam uma atmosfera de erotismo, sugerida por sua musicalidade, e acabam se estabelecendo como única linguagem erótica possível pois, não havendo qualquer barreira entre o signo e a sensação provocada, a fusão entre som e imagem ganha forma.

Tal ligação íntima, em que penetradas pela música as palavras perdem seu papel funcional, que lhe fora arbitrariamente imposto, para buscar um nível de compreensão

---

<sup>197</sup> *Poesia II*, p. 148



que se presente como imagem mas que não se pode verbalizar, só é possível no silêncio – o indecível espaço em que, por não terem mais sentido, as palavras começam a fazer sentido e, calados, os poemas começam a ser, tornam-se concretos como a música, como o silêncio, e iniciam um verdadeiro diálogo entre quem lê o poema e quem é lido por ele.

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

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

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

Um dia, no rádio Pilot da minha Avó, ouvi  
uma série de acordes aquáticos, que os pedais faziam pensativos,  
mas cujas dissonâncias eram a imagem tremulante  
daquelas fendas ténues que na vida,  
na minha e na dos outros, ou havia ou faltavam.  
Foi como se as águas se me abrissem para ouvir os sinos,  
os cânticos, e o eco das abóbadas, e ver as altas torres

sobre que as ondas glaucas se espumavam tranquilas.  
Nas naves povoadas de limos e de anémonas, vi que perpassavam  
almas penadas como as do Marão e que eu temia  
em todos os estalidos e cantos escuros da casa.

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

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

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

Ó catedral de sons e de água! Ó música  
sombria e luminosa! Ó vácuo solidão  
tranquila! Ó agonia doce e calculada!  
Ah como havia em ti, tão só prelúdio,  
tamanho alvorecer, por sob ou sobre as águas,  
de negros sóis e brancos céus nocturnos?  
Eu hei-de perdoar-te? Eu hei-de ouvir-te ainda?  
Mais uma vez eu te ouço, ou tu, perdão, me escutas?<sup>198</sup>

---

<sup>198</sup> *Poesia II*, p. 165-6

Construída por um rei, de acordo com os desejos de sua filha, e inundada quando o diabo seduz a princesa e a convence a entregar-lhe as chaves dos diques e barreiras de proteção, a cidade de Ys é o centro de grande número de lendas celtas, bretãs e germânicas, tendo sua fama alastrada por quase toda a Europa. Diz-se que a princesa afogada se transformou em sereia e que é possível ver seus longos cabelos boiando sobre as águas; que o rei escapou da morte, com seu cavalo, tendo sido ambos resgatados por santos; que em dias de maré baixa é possível ver a torre da catedral e que vários pescadores já ouviram seus sinos soando sob o mar. Sabe-se que a antiga cidade de Lutécia, nome romano, deve a Ys seu nome moderno, Paris (*pareille à Ys*, parecida com Ys porque também foi erguida em meio às águas)<sup>199</sup>.

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

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

Dessa forma, a música que dá um passo em direção à significação esbarra na poesia que acabara de dar um passo na direção contrária e esse encontro dá origem a

---

<sup>199</sup> “On raconte aussi que **Ys** était la plus belle ville du monde et que Lutèce fut baptisée Paris en son souvenir ("Par **Ys**" en breton signifie "**pareille à Ys**").” Retirado de [www.izotop.com/ys.php](http://www.izotop.com/ys.php), acessado em 10 / 01 / 2007.

uma espécie de epifania. Os sinos da catedral de Ys já ecoam muito longe; a composição de Debussy, um prelúdio musical que dá origem ao poema-prelúdio do livro, já não é uma homenagem à lenda ou mesmo ao poema de Mallarmé: é agora um ponto iniciático, o mito que dá sentido à poesia e, conseqüentemente, à vida de alguém que se descobre poeta ao ouvi-la.

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

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

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

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

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

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

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

Segundo Klee, “a dualidade do mundo da arte e do mundo do homem é orgânica, como em uma das *Invenções* de Johann Sebastian”.<sup>200</sup> Não será contudo com as *Invenções*, mas com as *Variações* de Johann Sebastian, que Sena irá comprovar a tese proposta pelo pintor, em “Bach: Variações Goldberg”, de *Arte de Música*:

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

---

<sup>200</sup> Paul Klee, *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 116

o que foi proposto como tema para  
se transformar no tempo que contém. Quando, no fim,  
aquele tema torna não é para encerrar  
num círculo fechado uma odisseia em teclas,  
mas para colocar-nos ante a lucidez  
de que não há regresso após tanta invenção.  
Nem a música, nem nós, somos os mesmos já.  
Não porque o tempo passe, ou porque a cúpula se erga,  
para sempre, entre nós e nós próprios. Não. Mas sim porque  
o virtual de um pensamento se tornou ali  
uma evidência: se tornou concreto.  
Um concreto de coisas exteriores – e o espanto é esse –  
igual ao que de abstracto têm as interiores que o sejam.  
Será que alguma vez, senão aqui,  
aconteceu tamanha suspensão da realidade a ponto  
de real e virtual serem idênticos, e de nós  
não sermos mais o quem ouve, mas quem é ? A ponto de  
nós termos sido música somente ? <sup>201</sup>

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

As variações Goldberg, porém, são "apenas" trinta. Trinta formas diferentes de  
experimentação de uma idéia original, a que, por fim, se retorna. Escritas para um  
instrumento específico, o cravo de dois teclados, a criação de Bach, assim intitulada em  
homenagem a um discípulo, ocupa, ao lado das variações Diabelli de Beethoven, o

---

<sup>201</sup> *Poesia II*, p. 170-1

posto mais elevado alcançado por esse tipo de construção em que poucos ousam se aventurar, e que chega a valer a Bach, nas palavras de Reduán Ortega, o título de Deus:

Si la totalidad del mundo está contenida en cada una de las partes que nuestra inteligencia entiende que la componen;  
si la totalidad del mundo, la Naturaleza que decía Galileo, nos habla en lenguaje matemático;  
si Dios es un matemático genial que se oculta a sí mismo parte de su saber (enigma antropológico) para entretener su eternidad con acertijos sobre el mundo;  
si el hombre es un Dios entretenido, entretiempos;  
si Bach es el hombre al término de la solución de la serie de acertijos;  
Entonces las *Variaciones Goldberg*, son la parte del mundo, el momento de la ley en el que, por un instante efímero y absoluto, espejean Dios y el hombre reciprocamente... y Bach es Dios, tal y como yo sentí aquella tarde de domingo sobre las rodillas de mi padre.<sup>202</sup>

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

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

Estar em suspenso, num espaço de incerteza em que se espreitam as fissuras e fendas da vida, pode ser incômodo para a maioria dos indivíduos, mas não para aqueles

---

<sup>202</sup> Reduán Ortega, *De Goldberg a Gottbach: de como un niño sintió que Bach y Dios eran lo mismo*. In: J. S. Bach *Goldberg Variations* performed by Fabio Bonizzoni, harpsichord. San Lorenzo de El Escorial: Glossa Music, 2005. p.26



que se espelham em um Deus (ou seria um diabo?) que esconde de si mesmo as respostas só pelo prazer de enfrentar enigmas e charadas. Em suspenso, numa poesia marcada pelas interrogações que nunca encerram conclusão alguma, mantendo o poema permanentemente aberto e provocador, perversas esfinges passeiam, alimentando-se de analogia.

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

Já alguns passos à frente do trabalho realizado com a música de Debussy, que de alguma maneira facilitava a aproximação da poesia com seus desejos de representação dos sinos sub-aquáticos de Ys, um poema que se detém sobre as variações de Bach assume a complicada tarefa de buscar diálogo com alguém que, ao menos aparentemente, não o sugere ou deseja. Entretanto, o poema é muito bem sucedido ao

aprofundar a relação iniciada no texto anterior. Ao reivindicar para si a estrutura das variações e adotar como tema uma preocupação "metalingüístico-musical", atinge um grau de domínio e pertencimento tal que ao interpretar a música interpreta a si próprio, constatando, por exemplo, ainda antes do fim, que o retorno ao tema inicial não será possível:

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

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

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

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

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

não se comove com íntimos segredos(...)

o poeta consegue, aos poucos, aproximar-se de sua esquiva meta, até que a tese inicial de seu discurso deixe de ser verdadeira, a música não seja mais só música e a poesia não seja só poesia e nenhuma das duas esteja mais só, reunidas ambas "ante a lucidez de que (...) nem a música nem nós somos os mesmos já". Quebradas assim as barreiras, e diante da surpresa em reconhecer o quão concreta pode ser uma abstração, o poema não se encerra; mantendo-se em suspenso, prolonga o efeito da fusão amorosa a que cede a música, permitindo a participação de poesia e poeta que, de mero ouvinte, passa a arrebatado amante:

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

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

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

## CONCLUSÃO

Em 4 de outubro de 1949, um Jorge de Sena ainda jovem, com apenas 29 anos, escrevia sua “Ode à Incompreensão”, publicada em *Pedra Filosofal*, em 1950. O poema é quase um manifesto da inevitabilidade do silêncio, da morte, e da ineficácia da poesia diante de um mundo que não a compreende. Uma ode à inutilidade de tudo que se escreve, se diz, se sofre em verso na tentativa de atingir algo ou alguém, de ter alguma espécie de sobrevivência em eco. O jovem poeta parece tão pessimista, está tão acostumado a sentir-se exilado embora não tenha deixado ainda a sua terra de origem. Já está habituado aos ataques da crítica, ao descaso pela poesia num país de muitos escritores e poucos leitores. Ainda assim, no entanto, escreve para, mesmo que consciente do silêncio, combatê-lo com as armas que tem. Constrói dessa maneira um exemplo claro do que seria a nota mais forte de sua poesia, como já era até então e continuaria sendo até o fim: um elogio da incompreensão, da lepra, uma convocação aos silenciados, uma intimação às testemunhas.

De todas estas palavras não ficará, bem sei,  
um eco para depois da morte  
que as disse vagarosamente pela minha boca.  
Tudo quanto sonhei, quanto pensei, sofri,  
ou nem sonhei ou nem pensei  
ou apenas sofri de não ter sofrido tanto  
como aterradamente esperara –  
nenhum eco haverá de outras canções  
não ditas, guardadas nos corações  
alheios, ecoando abscônditas ao sopro do poeta.

Hoje, dia 4 de junho de 2009, enquanto este texto é escrito e vai, lentamente, morrendo como idéia para existir como pequenos cuspes de tinta numa folha que já teve vida, a morte de Jorge de Sena completa 31 anos de distância. Fica dito isto assim

mesmo, em transgressão espaço-temporal, porque afinal é de espaço e tempo que o vazio da morte é feito – não a morte, propriamente dita, que essa é sem-lugar e sem-tempo, atópica e eterna, incompreensível.

Enquanto as palavras deste texto vão morrendo, pois a cada nova palavra a anterior já é passado e silêncio, vazio de pausa no espaço-tempo que ocupa, pessoas no mundo inteiro vão sendo caladas, pela morte ou pela vida. Desaparecem, por causas variadas, deixando para trás só o vazio e o silêncio. Nenhum eco. Só as cinzas frias do que fora sinal de fogo.

Cada palavra deste texto, desta tese, é um esforço no sentido de fazer eco. Às palavras de Sena, ao poder dos mitos, aos apelos da História, aos desejos da Ciência, às provocações da Arte. Ao humano por trás de cada pequenina luz ou de cada alarme de incêndio. Aos que não sobreviveram. E aos que vivem silenciados.

Não por mim. Por tudo o que, para ecoar-se,  
não encontrou eco. Por tudo o que,  
para ecoar, ficou silencioso, imóvel –  
– isso me dói como de ausência a música  
não tocada, não ouvida, o ritmo suspenso,  
eminente, destinado, isso me dói  
dolorosamente, amargamente, na distância  
do saber tão claro, da visão tão lúcida,  
que para longe afasta o compassado ardor  
das vibrações do sangue pelos corpos próximos.

A dor do silêncio alheio, filtrada pelo saber claro de uma visão lúcida, e metamorfoseada em tratamento epistemológico aos processos de penetração intersemiótica da poesia de Jorge de Sena. Esta foi a idéia. Através da leitura de, contando com esta “Ode à incompreensão”, 40 poemas divididos em 4 grandes temas/linguagens, o que se buscou aqui foi a construção de um mecanismo de leitura

plural que, munido de uma “constelação de métodos”, fosse capaz de apreender os intervalos de um objeto tão vasto como a poesia seniana.

Contemplando faces tão diversas de um escritor tão rico em possibilidades, encaramos como ferramentas alguns conceitos teóricos que nos pudessem sinalizar aspectos de uma compreensão mais ampla da obra de Jorge de Sena como um grande exercício de troca entre os saberes humanos com o objetivo de saber mais sobre o humano. Sem, contudo, segmentar a obra em compartimentos e dialogando com o poeta, com o ficcionista e com o crítico Jorge de Sena, convidamos ainda o diabo para a reunião, como figura que personificasse o exílio, a ironia, a criatividade e a multiplicidade. Guiada pela imagem do diabo, nossa leitura promove um entrelaçamento de linguagens sobre a poesia de linguagens entrelaçadas de Sena, num movimento em que por vezes as diferentes matérias se sobrepõem, por vezes se interpenetram, dialogando entre si e com os poemas.

Dessa forma, partindo do diabólico diálogo que já vem aventado desde o título, valemo-nos do *Witz* do romantismo alemão de Novalis e dos irmãos Schlegel, da analogia e da ironia em suas várias acepções mas principalmente na destes filósofos, na tradução segundo a compreensão de Jorge de Sena, no erotismo que vem um pouco de Bataille, muito de Barthes, mas principalmente do próprio poeta, e, naturalmente, de teóricos e estudiosos provenientes de cada uma das áreas de conhecimento visitadas pela poesia seniana e por nossa leitura. Assim, da mistura entre textos tradicionais de teoria e de crítica literárias e textos vindos de outras áreas, da Mitologia, da História, das Ciências e Artes em geral, construímos, sob os muitos disfarces do diabo, uma leitura de poesia que se apresenta como um diálogo entre as testemunhas.

Tão longe, meu amor, te quis da minha imperfeição,

da minha crueldade, desta miséria de ser por intervalos  
a imensa altura para que me arrebatas  
– meu palpitar de imagem à beira da alegria,  
meu reflexo nas águas tranqüilas da liberdade imaginada – ,  
tão longe, que já não meus erros regressassem  
como verdade envenenando o dia a dia alheio.  
Tão longe, meu amor, tão longe,  
quem de tão longe alguma vez regressa?!

Na tentativa de encurtar as distâncias que separam os saberes humanos e, conseqüentemente, os indivíduos, a poesia de Jorge de Sena surge diante de nós como desejo de comunicação e conhecimento traduzido em composições críticas em que a forma e o gênero podem ser simples e absolutamente literários, mas que carregam em seu avesso, em sua outra face de Jano, uma miríade de complexas possibilidades visíveis apenas a quem não busque o específico que resultaria numa conclusão bem mais acadêmica mas sim “a miséria de ser por intervalos”. Nosso objetivo foi sempre o de observar os intervalos, “os erros”, a “verdade envenenando o dia a dia alheio”, e não o “reflexo nas águas tranqüilas da liberdade imaginada”. O reflexo dessa poesia só se pode encontrar em águas turbulentas, sejam as da liberdade inexistente, sejam as do amor e do erotismo. É reflexo em águas cheias de movimento, um movimento dos diabos.

Em cada mergulho no reflexo em águas de outras linguagens, a poesia de Sena renasce contaminada, como uma Afrodite cheia de memória de outras vidas, incorporando em si os métodos e mecanismos de um modo diferente de ver o mundo. Em todos os mergulhos, esse novo Narciso encontra sob a imagem buscada uma matéria de diferente textura e, quando emerge, encharcado da matéria estranha ao seu corpo, passa a vesti-la como nova roupa, ou mesmo nova pele, metamorfoseando sua obra em discurso mítico, em registro histórico, em invenção numérica, em música visual, em composição crítica autoconsciente, que relê não só objetos mas disciplinas e estilos em



uma forma diabolicamente simples, em versos livres como seu conteúdo gostaria de ser. E que, mesmo com toda a contaminação de outras matérias, ainda guarda a imagem original, à espera de conhecer-se a si mesma.

E quem, ó minha imagem, foi contigo?

Decidimos, então, acrescentar à nossa leitura mais uma forma de espelho e mais uma forma de diálogo através das composições de imagem que fizemos para acompanhar cada capítulo. Postas em frente a eles, refletem o que vai dentro de cada um, sendo cada um, por sua vez, espelho posto diante da poesia de Jorge de Sena, que, conforme já afirmamos ao longo deste trabalho, se apresenta como espelho ante o próprio poeta, o homem e o mundo. Quisemos com isso, reforçar a idéia dos reflexos infinitos, para reforçar a idéia de infinito eco, contrariando a morte e o silêncio das palavras, ou ao menos postergando um pouco o inevitável. Enfim, mantendo o diálogo, testemunhando.

(De mim a ti, de ti a mim,  
quem de tão longe alguma vez regressa?)<sup>203</sup>

Na certeza de que não há regresso possível para o exilado que morre em terra estrangeira, para o diabo expulso dos céus, para o poeta que se inventa múltiplo, para o poema que se deita com a música, para quem sai de si para buscar-se, para a matéria que se confunde a outras, para o pensamento lançado ao papel e a imagem lançada ao espelho, concluímos esta inconclusiva conclusão, este jogo intersemiótico tão pouco acadêmico, que afinal depois de tanta poesia e tanto sonho de revolucionária liberdade, “quem de tão longe alguma vez regressa”?

---

<sup>203</sup> *Poesia I*, p.150-1

## BIBLIOGRAFIA

1. ABDOUNUR, Oscar João. *Matemática e Música: o pensamento analógico na construção de significados*. 3ª ed. São Paulo: Escrituras, 2003.
2. AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da Prosa*. Trad. João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1999.
3. ARRIGUCCI Jr., Davi. *Coração Partido: uma análise da poesia reflexiva de Drummond*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
4. ARTAUD, Antonin. *Van Gogh: o suicidado da sociedade*. Tradução e notas de Aníbal Fernandes. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
5. BACHELARD, Gaston. *A formação do espírito científico*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.
6. BARENBOIM, Daniel & SAID, Edward W. *Paralelos e Paradoxos: reflexões sobre música e sociedade*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
7. BARONE, Orlando (org.). *Diálogos: Borges & Sábato*. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Globo, 2005.
8. BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1996.
9. \_\_\_\_\_. *Inéditos, vol.4: Política*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
10. \_\_\_\_\_. *Mitologias*. 9ª ed. Trad. Rita Buongermino. Rio de Janeiro: Bertrand, 1993.
11. \_\_\_\_\_. *O prazer do texto*. Trad. J. Ginsburg. São Paulo: Perspectiva, 1999.
12. \_\_\_\_\_. *O grau zero da escrita seguido de Novos ensaios críticos*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
13. \_\_\_\_\_. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
14. BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

15. BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*. Trad. Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. 4<sup>a</sup>ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
16. BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*. 2<sup>a</sup>.ed. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1999.
17. \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política*. 7<sup>a</sup>.ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
18. \_\_\_\_\_. *Rua de mão única*. 5<sup>a</sup>.ed. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2000.
19. BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas*. São Paulo: Globo, 1999. 4v.
20. \_\_\_\_\_ & CASARES, Bioy. *Livro do céu e do inferno*. Trad. Serafim Ferreira. Lisboa: Teorema, 2003.
21. \_\_\_\_\_. *Museo*. Buenos Aires: Emecé, 2002.
22. BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico*. Petrópolis: Vozes, 1997.
23. BRECHT, Bertolt. *Poemas 1913-1956*. Paulo César de Souza (trad.). São Paulo: 34, 2000.
24. BREYNER, Sophia de Mello & SENA, Jorge de. *Correspondência 1959-1978*. Lisboa: Guerra & Paz, 2006.
25. BRICOUT, Bernadette. *O olhar de Orfeu: Os mitos literários do Ocidente*. Trad. Lelita Oliveira Benoit. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
26. BUNGE, Mario. *Física e filosofia*. Trad. Gita K. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000.
27. CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
28. CAMPOS, Roland de Azeredo. *Arteciência: afluência de signos co-moventes*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
29. CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 10<sup>a</sup> ed. São Paulo: Global, 2001.

30. CERDEIRA, Teresa Cristina. *O avesso do bordado*. Lisboa: Caminho, 2000.
31. COELHO, Eduardo Prado. *Os universos da crítica*. Lisboa: Edições 70, 1982.
32. \_\_\_\_\_. *A mecânica dos fluidos*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1984.
33. *COLÓQUIO LETRAS* N. 67 (maio de 1982).
34. COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: UFMG, 1996.
35. DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
36. DELVILLE, Michel. *American Prose Poem: poetic form and the boundaries of genre*. Gainesville: University Press of Florida, 1998.
37. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Gestes d'air et de pierre: corps, parole, souffle, image*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2005.
38. EINSTEIN Albert. *Como eu vejo o mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
39. ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. 6<sup>a</sup> ed. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2006.
40. \_\_\_\_\_. *Mefistófeles e o Andrógino*. 2<sup>a</sup>ed. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
41. ESCHER M. C. *La magia de Escher*. Trad. María Elena Barro Rodríguez. Köln: Taschen, 2003.
42. FERREIRA, Vergílio. *Escrever*. 4<sup>a</sup>.ed. Lisboa: Bertrand, 2001.
43. GELL-MANN, Murray. *O quark e o jaguar: as aventuras no simples e no complexo*. Trad. Alexandre Tort. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
44. GILMORE, Robert. *Alice no país do quantum: uma alegoria da física quântica*. Trad. André Penido. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
45. \_\_\_\_\_. *O mágico dos quarks: a física de partículas ao alcance de todos*. Trad. André Penido. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
46. GLEISER, Marcelo. *A dança do universo: dos mitos de criação ao Big-bang*. 2<sup>a</sup>.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

47. \_\_\_\_\_. *Micro macro: reflexões sobre o homem, o tempo e o espaço*. São Paulo: Publifolha, 2005.
48. GRAFF, Marc-Ange (org.). *Poesia da ciência, Ciência da poesia*. Lisboa: Escher, 1991.
49. GÜEMES, Ricardo Santillán. *Imaginario del diablo*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 2004.
50. HEIDEGGER, Martin. Sobre a essência da verdade. In:---. *Martin Heidegger* (col. Os pensadores). São Paulo: Abril Cultural, s.d.
51. HEISENBERG, Werner. *A parte e o todo*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.
52. HOFSTADTER, Douglas R. *Gödel, Escher, Bach: um entrelaçamento de gênios brilhantes*. Trad. José Viegas Filho. Brasília: UnB, 2001.
53. HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. Trad. João Paulo Monteiro. 4<sup>a</sup>.ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.
54. KLEE, Paul. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
55. KOYRÉ, Alexandre. *Do mundo fechado ao universo infinito*. Trad. Donaldson M. Garschagen. 3<sup>a</sup>ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
56. KUBRUSLY, Ricardo S. Paradoxo & Matemática & Psicanálise (ou Um pato fora d'água). Disponível em: <http://www.dmm.im.ufrj.br/~risk>. Acessado em 23 de fevereiro de 2007.
57. LACERDA, Roberto Cortes de. *Dicionário de provérbios: francês, português, inglês*. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 1999.
58. LEÃO, Emmanuel Carneiro. *Aprendendo a pensar*. Petrópolis: Vozes, 1977.
59. LÉVI-STRAUSS, Claude. *Olhar Escutar Ler*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
60. LOURENÇO, Jorge Fazenda. *O essencial sobre Jorge de Sena*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.

61. \_\_\_\_\_. *A poesia de Jorge de Sena: testemunho, metamorfose, peregrinação*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.
62. LÖWY, Michael. *Romantismo e Messianismo*. Trad. Myrian Veras Baptista. São Paulo: Perspectiva, 1990.
63. \_\_\_\_\_. *Walter Benjamin: aviso de incêndio - Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.
64. MACEDO, Helder. *Trinta Leituras*. Lisboa: Presença, 2007.
65. MALRAUX, André. "O Museu Imaginário". In: *As vozes do silêncio*. Lisboa: Livros do Brasil, s.d.
66. MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
67. MINOIS, Georges. *O Diabo: origem e evolução histórica*. Trad. Augusto Joaquim. Lisboa: Terramar, 2003.
68. \_\_\_\_\_. *História dos Infernos*. Trad. Serafim Ferreira. Lisboa: Teorema, 1997.
69. MOISÉS, Leyla Perrone. *A falência da crítica*. São Paulo : Perspectiva, 1973.
70. \_\_\_\_\_. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo : Ática, 1978.
71. MORRIS, Richard. *Uma breve história do infinito: dos paradoxos de Zenão ao universo quântico*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
72. MOTTA, Paulo. As fronteiras entre o acaso e o determinismo na estética composicional da música erudita contemporânea. Em: <http://www.artnet.com.br/~pmotta/5mueal3.htm>. Acessado em 24 de abril de 2007.
73. NAGEL, Ernest & NEWMAN, James R. *Prova de Gödel*. Trad. Gita K. Guinsburg. 2<sup>a</sup>.ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.
74. NOVALIS. *Pólen*. 2<sup>a</sup>.ed. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 2001.

75. ORTEGA, Reduán. De Goldberg a Gottbach: de como un niño sintió que Bach y Dios eran lo mismo. In: J. S. Bach Goldberg Variations performed by Fabio Bonizzoni, harpsichord. San Lorenzo de El Escorial: Glossa Music, 2005.
76. PAZ, Octavio. *Os Filhos do Barro*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
77. PLATÃO. *República*. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2000.
78. PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Trad. Philadelpho Menezes. Campinas: Unicamp, 1996.
79. PRIGOGINE, Ilya. *O fim das certezas: tempo, caos e as leis da natureza*. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Unesp, 1996.
80. ROSEN, Charles. *Poetas românticos, críticos e outros loucos*. Trad. José Laurenio de Melo. Cotia; Campinas: Ateliê Editorial; Unicamp, 2004.
81. SÁBATO, Ernesto. *Nós e o universo*. Trad. Janes Cristaldo. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985. pp. 14-18; 67-73.
82. \_\_\_\_\_. *Hombres y engranajes. Heterodoxia*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.
83. SAGAN, Carl. *O mundo assombrado pelos demônios: a ciência vista como uma vela no escuro*. Trad. Rosaura Eicheberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
84. SANTOS, Boaventura de Souza. *Um discurso sobre as ciências*. 2<sup>a</sup>.ed. São Paulo: Cortez, 2004.
85. SANTOS, Gilda (org.). *Jorge de Sena: Ressonâncias; e, Cinquenta Poemas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.
86. SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.
87. SCOTT, Clive. “O poema em prosa e o verso livre”. In: BRADBURY, M & MCFARLANE, J. *Modernismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
88. SENA, Jorge de. *Poesia I*. 3<sup>a</sup> ed. Lisboa: Edições 70, 1988.
89. \_\_\_\_\_. *Poesia II*. 2<sup>a</sup> ed. Lisboa: Edições 70, 1988.

90. \_\_\_\_\_. *Poesia III*. 2<sup>a</sup> ed. Lisboa: Edições 70, 1989.
91. \_\_\_\_\_. *Quarenta anos de servidão*. 2<sup>a</sup> ed. Lisboa: Edições 70, 1982.
92. \_\_\_\_\_. *Visão Perpétua*. 2<sup>a</sup> ed. Lisboa: Edições 70, 1989.
93. \_\_\_\_\_. *Antigas e Novas Andanças do Demónio*. 4<sup>a</sup> ed. Lisboa: Edições 70, 1983.
94. \_\_\_\_\_. *O Físico Prodigioso*. Lisboa: Edições ASA, 2002.
95. \_\_\_\_\_. *Sinais de fogo*. 9<sup>a</sup> ed. Lisboa: Edições ASA, 2001.
96. \_\_\_\_\_. *O Indesejado*. Lisboa: Edições 70, 1985.
97. \_\_\_\_\_. *Amor e outros verbetes*. Lisboa: Edições 70, 1992.
98. \_\_\_\_\_. *Diários*. Porto: Caixotim, 2004.
99. \_\_\_\_\_. *Dialécticas aplicadas da Literatura*. Lisboa: Edições 70, 1978.
100. \_\_\_\_\_. *Estudos de Literatura Portuguesa – I*. 2<sup>a</sup> ed. Lisboa: Edições 70, 2001.
101. \_\_\_\_\_. *Estudos de Literatura Portuguesa – II*. Lisboa: Edições 70, 1988.
102. \_\_\_\_\_. *Estudos de Literatura Portuguesa – III*. Lisboa: Edições 70, 1988.
103. \_\_\_\_\_. *Maquiavel, Marx e outros estudos*. Lisboa: Cotovia, 1991.
104. \_\_\_\_\_. *Inglaterra revisitada*. Lisboa: Edições 70, 1986.
105. SOURIAU, Étienne. *A correspondência das artes: elementos de Estética Comparada*. Trad. Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto e Maria Helena Ribeiro da Cunha. São Paulo: Cultrix; EdUSP, 1983.
106. SOUZA, Eudoro de. *Mitologia. História e Mito*. Lisboa : Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2004.
107. SOUZA, Ronald de Melo e. Epistemologia e hermenêutica em Bachelard. In: Revista Tempo Brasileiro, 90, jul.-set.,1987. pp.47-94.
108. SUZUKI, Márcio. *O gênio romântico: crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
109. TAHAN, Malba. *O homem que calculava*. 53<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.



110. \_\_\_\_\_. *Lendas do céu e da terra*. 25<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.
111. TORRES, Alexandre Pinheiro. *O código científico-cosmogónico-metafísico de Perseguição de Jorge de Sena*. Lisboa: Moraes, 1979.
112. VALÉRY, Paul. *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*. São Paulo: 34, 1998.
113. VÁRIOS. *Jorge de Sena: vinte anos depois*. Lisboa: Cosmos, 2001.
114. WILDE, Oscar. *The Complete Works of Oscar Wilde: stories, plays, poems and essays*. New York: Harper Collins, 1989.
115. WILLIAMS, Frederick G. & SHARRER, Harvey L. *Studies on Jorge de Sena: a colloquium*. Santa Barbara: Bandanna Books, 1981.

#### FILMES:

- *O ESCRITOR PRODIGIOSO* – documentário de Joana Pontes. Produtora Laranja Azul, 2005.
- *O PODER DO MITO* – entrevista de Joseph Campbell a Bill Moyers com seis horas de duração, produzida pela PBS em 1987. Legendada e exibida no Brasil pela TV Cultura e disponível em DVD pela Logon Editora Multimídia em parceria com Cultura Marcas.
- *POR QUEM OS SINOS DOBRAM* – versão cinematográfica do romance homônimo de Ernest Hemingway. De Sam Wood, Estados Unidos, 1943.
- *O ENCOURAÇADO POTESKIN* – Eisenstein, União Soviética, 1925. Em Portugal, *O Couraçado Potemkin*.
- *ZORBA, O GREGO* – adaptação cinematográfica do romance homônimo de Nikos Kazantzakis. De Michael Cacoyannis, 20th. Century Fox, 1964.

#### SITES:

- <http://www.dmm.im.ufrj.br/~risk>: Matemática e Poesia. Último acesso em 24 de maio de 2009.
- <http://www.a30a.com>: Site das Variações Goldberg. Último acesso em 24 de maio de 2009
- <http://www.izotop.com/ys.php>: sobre a lenda da Catedral Submersa que inspirou a composição de Debussy. Último acesso em 13 de abril de 2009.
- <http://cinemacultura.blogspot.com>: site especializado em filmes *cult* e/ou antigos. Enorme acervo disponível para download.

#### IMAGENS:

- Montagem 1 (Introdução): Obras de Xul Solar. *O Diabo*, carta de Tarot; *Los Cuatro*, 1922; *Retrato horóscopo de Miguel Ángel Asturias*, 1952; *Símbolos*, 1954. Todas as imagens foram retiradas de [www.xulsolar.org.ar](http://www.xulsolar.org.ar) (site do Museo Xul Solar).
- Montagem 2 (Poesia e Mitologia): Obras de William Blake. À esquerda: *The Ghost of a Flea*, 1820; à direita: *The Temptation and Fall of Eve*, 1808. Retiradas de <http://commons.wikimedia.org>.
- Montagem 3 (Poesia e História): *Morte de um miliciano* (Espanha), Robert Capa, 1936; *Soldado morto* (Leipzig), Robert Capa, 1945; *Inferno* (Paris), Robert Doisneau, 1952; *O beijo da Times Square*, Alfred Eisenstaedt, 1945. Retiradas da “Coleção Grandes Fotógrafos”, São Paulo: Folha de São Paulo, 2009. No canto superior à direita, o poema “The Sick Rose”, escrito e iluminado por William Blake. retirado de: [http://library.uncg.edu/depts/speccoll/exhibits/Blake/songs\\_of\\_experience](http://library.uncg.edu/depts/speccoll/exhibits/Blake/songs_of_experience).
- Montagem 4 (Poesia e Ciência): Obras de M. C. Escher e Leonardo da Vinci. No canto inferior, à direita: *Predestination*, 1951; no alto: *Bond of Union*, 1956; à esquerda: *Moebius Strip II*, 1963. Fonte: [www.mcescher.com](http://www.mcescher.com). Os desenhos de Da Vinci estão disponíveis no projeto e-leo: [www.leonardodigitale.com](http://www.leonardodigitale.com).

- Montagem 5 (Poesia e as outras Artes): Lápide de Kazantzakis, capa e primeira página da partitura das *Variações Goldberg*, trecho de *La Cathédrale Engloutie*, *A Cadeira de Van Gogh com cachimbo*, cartaz e fotograma de *O Encouraçado Potemkin*.
- As imagens da nave do mosteiro de Alcobaça (capítulo 1), do *Três de Maio* de Goya (capítulo 2), do retrato *Eleonora di Toledo* de Bronzino (capítulo 3), da Gazela da Ibéria e a da *Cadeira de Van Gogh* (capítulo 4) que vêm no meio do texto de cada capítulo, são reproduções das imagens que acompanham os poemas de *Metamorfoses* na edição de *Poesia II* com que trabalhamos (2<sup>a</sup>.ed., Lisboa: Edições 70, 1988).

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)