

A crítica de Jorge de Sena



A crítica de Jorge de Sena

A crítica de Jorge de Sena

Joana Matos Frias

Joana Meirim

COORDENAÇÃO

Biblioteca Nacional de Portugal

Lisboa, 2022

A crítica de Jorge de Sena

COORDENAÇÃO

Joana Matos Frias
Joana Meirim

CAPA

Retrato de Jorge de Sena
Fotografia de Eduardo Gageiro

DESIGN

TVM Designers

PRÉ-IMPRESSÃO E PRODUÇÃO EDITORIAL

Serviço de Atividades Culturais e Comunicação da BNP

IMPRESSÃO E ACABAMENTO

Sersilto
Junho 2022

DEPÓSITO LEGAL

501352/22

DOI

10.34632/9789725656983

TIRAGEM

500 exemplares

© Biblioteca Nacional de Portugal e autores, 2022

BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL. CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO

A CRÍTICA DE JORGE DE SENA

A crítica de Jorge de Sena / org. Joana Matos Frias, Joana Meirim.
– Lisboa : Biblioteca Nacional de Portugal, 2022. – 392 p. –
(Estudos)

ISBN 978-972-565-698-3 (ed. impressa)
ISBN 978-972-565-699-0 (ed. eletrónica)

I – FRIAS, Joana Matos
II – MEIRIM, Joana

CDU 821.134.3Sena, Jorge de.09(042)

Apoios



CATOLICA
CECC - CENTRO DE ESTUDOS
DE COMUNICAÇÃO E CULTURA

LISBOA



ILCML

INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA
MARGARIDA LOSA

FCT Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

U. PORTO

FLUP FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DO PORTO

Esta publicação foi organizada no âmbito da investigação desenvolvida no Instituto de Literatura Comparada, Unidade I&D financiada por fundos nacionais da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia (UIDP/00500/2020) e no Centro de Estudos de Comunicação e Cultura da Universidade Católica de Lisboa, Unidade I&D financiada por fundos nacionais da FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia (UIDB/00126/2020, UIDP/00126/2020).

Agradecimentos

Gostaríamos de expressar o nosso profundo agradecimento a todos os autores que, generosa e criticamente, contribuíram para este volume. Agradecemos à Doutora Maria Inês Cordeiro, à equipa da Biblioteca Nacional de Portugal, ao Centro de Estudos de Comunicação e Cultura da Universidade Católica Portuguesa e ao Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Universidade do Porto, pelo apoio a este projeto, desde o Colóquio ao livro que agora se concretiza. E deixamos ainda um agradecimento a Isabel de Sena, que, entre os inúmeros afazeres do ano de 2019, teve a gentileza de abrir este colóquio.

Apresentação	
JOANA MATOS FRIAS JOANA MEIRIM	13
Fernando Pessoa & C.^a heterónima	15
Sena sobre Pessoa: algumas intuições	
NUNO AMADO	17
O heterónimo Fernando Pessoa	
FERNANDO CABRAL MARTINS	33
Jorge de Sena e Fernando Pessoa, o anti-Camões	
RITA PATRÍCIO	41
A arte de ser moderno	51
«Modernos antigos e modernos» no projeto crítico de Jorge de Sena	
FÁTIMA FREITAS MORNA	53
Poética de Jorge de Sena	
NUNO JÚDICE	61
Especular em verso: Sena e a experiência das artes	
EUNICE RIBEIRO	67
Sena e o fim do jogo	
GUSTAVO RUBIM	87
Forma, conteúdo e tradução	95
Os amigos americanos: Hemingway & Caldwell por Jorge de Sena	
ALEXANDRA LOPES	97
«Traduzibilidade», retórica e apropriação: breves notas sobre Sena, tradutor de poemas de língua inglesa	
RUI CARVALHO HOMEM	115

Inglêses, norte-americanos e outros	125
Jorge de Sena traduzindo – Emily Dickinson: <i>um grande poeta, maior que os «menos viris»</i>	
ANA LUÍSA AMARAL	127
Ecos de Ezra Pound em Jorge de Sena	
MÁRIO AVELAR	137
Um Shakespeare em situação	
MIGUEL RAMALHETE GOMES	143
Shakespearizar – Sena, Shakespeare e <i>Sinais de fogo</i>	
MARIA SEQUEIRA MENDES	153
Da importância da teoria da literatura	181
Ler, escrever e contar	
MIGUEL TAMEN	183
Falta uma teoria: Jorge de Sena e Joaquim Manuel Magalhães	
FREDERICO PEDREIRA	191
Jorge de Sena, a arte da fuga às paixões tristes	
SILVINA RODRIGUES LOPES	199
Do teatro e do cinema	221
Em estado crítico: Teatro-Estúdio do Salitre lido por Jorge de Sena	
MIGUEL-PEDRO QUADRIO	223
Jorge de Sena e o cinema	
ELISABETE MARQUES	239
Ser ou não ser <i>Sobre cinema</i>	
JOSÉ BÉRTOLO	247
O Brasil que eu conheci e que admiro	255
A circunscrição brasileira de Jorge de Sena	
ABEL BARROS BAPTISTA	257
«As coisas não se vêem por metade» – Jorge de Sena sobre Machado de Assis	
ARIADNE NUNES	271

Sobre o romance	281
Jorge de Sena e os Realismos	
JORGE VAZ DE CARVALHO	283
<i>Epígrafe para a arte de narrar: Jorge de Sena e o romance</i>	
ISABEL CRISTINA RODRIGUES	291
Líricas portuguesas	303
Jorge de Sena, do surrealismo e arredores	
GOLGONA ANGHEL	305
Postos estão frente a frente. Insuficiências do som	
JOÃO DIONÍSIO	317
<i>Inimigo da cantiga dormente</i> – Jorge de Sena e a lírica portuguesa do seu tempo	
ROSA MARIA MARTELO	327
Camonianos e correlatos	335
Jorge de Sena, leitor de Faria e Sousa	
ISABEL ALMEIDA	337
Camões em Jorge de Sena: onde está a diferença	
HÉLIO J. S. ALVES	349
Jorge de Sena com Faria e Sousa e alguns jogos diabólicos no Camões de ambos	
LUIS MAFFEI	363
Notas biográficas	377

Apresentação

Num texto de 1976, «O poeta e o crítico na mesma pessoa – um depoimento sobre algumas décadas de experiência pessoal», publicado em *Dialécticas teóricas da literatura*, Jorge de Sena assinala o facto de ter tido uma atividade de crítico tão proveitosa quanto a de poeta e de estas duas facetas terem convivido, de forma harmoniosa e regular, desde o início da sua carreira de escritor, a que se juntaria, a partir de 1959, a de «universitário de Letras no estrangeiro». Ainda antes deste texto, vários contemporâneos de Jorge de Sena assinalaram, de forma arguta, o seu percurso enquanto crítico. No número da revista *O Tempo e o Modo* que lhe é dedicado a propósito dos 25 anos da sua estreia poética, em 1968, José Bento assinala o esforço de Sena para a captação da totalidade, sublinhando ainda a «cultura, talento e coragem» que lhe permitem escrever sobre qualquer escritor, sobre qualquer tema, independentemente do contexto espaciotemporal. Neste mesmo número, José Régio reconhece o seu lugar de destaque na literatura portuguesa enquanto criador, mas observa ainda a «excepcional penetração dos seus juízos e apreensões de crítico».

É muito possível que as melhores manifestações desta «excepcional penetração» estejam em livros ou em textos cujo alcance crítico é tudo menos óbvio para um leitor desavisado, como acontece com as brevíssimas notas aos poetas e poemas coligidos nas *Líricas portuguesas*, ou nas traduções (e respetivas notas biobibliográficas) incluídas nas duas antologias *Poesia de 26 séculos* e *Poesia do século XX*, ou mesmo nas notas de rodapé de estudos camonianos, como alerta Sena em carta a José Régio, de 9 de abril de 1966. A propósito de *Uma canção de Camões*, pede a Régio que leia apenas a prosa e não se «assuste» com as aritméticas, sem esquecer de dar especial atenção àquilo que pode parecer secundário por vir em rodapé: «Não se distraia das notas que é onde estão traiçoeiramente escondidas coisas decisivas». Em qualquer um dos casos, são notórias tanto a agudeza do juízo quanto esse ímpeto voraz de tudo abarcar no tempo e no espaço, para lá dos estreitos limites de uma literatura moderna e contemporânea demasiadamente autossatisfeita e autocontemplativa do seu umbigo, ou de uma literatura nacional (portuguesa, sobretudo) excessivamente ciosa da sua historicidade endogâmica.

As várias secções que compõem este livro, e que presidiram à sua conceção, são exemplos de uma tal tentativa por parte de Sena de tudo abarcar, de ser «omni-compreensivo», na expressão certa de Eduardo Lourenço. A extensão e hetero-

geneidade dos tópicos, obras e autores que foi estudando – Fernando Pessoa, Camões, toda a literatura portuguesa e ainda a sua história, a literatura inglesa, norteamericana, brasileira, teatro, cinema, história de Portugal, cultura portuguesa, teoria da literatura, tradução – revelam o gigantismo do seu afã, qual «monstruo de la naturaleza», como Cervantes chamou a Lope de Vega e como Sena se apelidou a si mesmo em entrevista, publicada no número já referido de *O Tempo e o Modo*.

Ao contrário do que se possa pensar, porém, este não é nem pretende ser um livro hagiográfico, e a ambiguidade do título *A crítica de Jorge de Sena* visa dar conta disso mesmo: aqui se pretende revisitar, com a sistematicidade possível, a crítica de Jorge de Sena na maior parte dos domínios em que ela se exerceu, mas essa revisita é também ela crítica, na medida em que cada um dos ensaístas que vão montando este *puzzle* não prescindiu, naturalmente, de desenvolver uma conversa como Sena decerto a apreciaria: viva, animada, questionadora, argumentativa, implacável se e quando necessário.

Não sendo hagiográfico, não deixa de ser um livro de homenagem, que resulta de um encontro realizado na Biblioteca Nacional de Portugal, aquando do centenário do nascimento de Jorge Sena, e que pretendeu dar atenção a uma faceta menos escrutinada do escritor. Os ensaios aqui reunidos dão conta da diversidade dos temas, das ideias e intuições de Sena, e saúdam justamente a sua atitude como crítico e como investigador, como alguém que estuda os autores e as obras no exercício pleno da sua liberdade intelectual, avesso a qualquer tipo de idolatria. De certa maneira, os textos deste volume são um bom exemplo da definição que Sena deu à palavra *cultura* num dos ensaios de *O reino da estupidez*: «a coragem de pensar e sentido das responsabilidades quanto ao que se pensou».

JOANA MATOS FRIAS

JOANA MEIRIM

FERNANDO PESSOA & C.^a HETERÓNIMA

FERNANDO PESSOA & C.^a HETERÓNIMA

Sena sobre Pessoa: algumas intuições

NUNO AMADO

Só uma grande intuição pode ser bússola nos descampados da alma
Fernando Pessoa

Uma das virtudes da abordagem crítica de Jorge de Sena à obra de Fernando Pessoa, a de olhar para os textos sem as palas teóricas que o condicionassem a ver nessa obra o que em boa verdade poderia ver em qualquer outra, reflete-se a meu ver no modo como intui desde muito cedo, e ainda antes da divulgação plena do que dessa obra havia por revelar, alguns dos aspetos que a crítica pessoana mais tarde trataria de tornar pertinentes. Em parte pela própria argúcia, em parte por não ser um leitor encartado, condição que por vezes conduz ao confisco da inteligência, Sena parece ter sido especialmente capaz de identificar pequenos pormenores na obra de Pessoa que não só dialogam com o âmago dela como a iluminam inesperadamente.

Não significa isto que não haja no muito que Sena escreveu sobre Pessoa momentos de menor fulgor, repetições desinteressantes, ingenuidades ou pequenos delitos. É o caso do alegado complexo de inferioridade do poeta, tal como exposto por Sena em «Introdução a o *Livro do desassossego*», o longo estudo que serviria de introdução à sua edição do livro, e que abandonou em outubro de 1969:

Muitas vezes Pessoa, abertamente ou implicitamente, se lamentou de não ser desses a quem havia sido dada a criação em escala monumental. Em face dessas catedrais, magníficas, ele sentia-se, por toda uma imposição das tradições culturais, um poeta irrealizado, dispersivo, menor (SENA 2000: 158).

A menos que estivesse a pensar nos frequentes queixumes de Bernardo Soares a respeito da celebridade não obtida, ou no Álvaro de Campos da «Tabacaria», é difícil perceber a que lugares de confessada humildade se refere Sena nesta passagem. Supor que um poeta cujo aparecimento público em 1912 se havia concretizado, num sinal de *hybris* inimitável, no prenúncio de um supra-Camões vindouro que não era senão ele mesmo, que um poeta assim prematuramente autolaureado que, mesmo em alturas de crise e quando a glória parecia tardar, não parece ter duvidado nunca das suas capacidades, se pudesse na verdade sentir ensombrado pela existência de obras monumentais para as quais não possuía o génio suficiente não parece fazer qualquer sentido. Mesmo que pudesse lastimar o pouco

reconhecimento que teve em vida, e que por isso não se considerasse realizado, é irrazoável que Pessoa não se achasse à altura dos maiores.

Sena, na verdade, tem alguma desculpa. Como se percebe pela explicação que fornece de imediato, a ideia não é propriamente sua. De acordo com o seu argumento, Pessoa «vinga-se constantemente dessa consciência amarga» de não ser o poeta predestinado que gostaria de ser «ridicularizando ou minimizando todas as ilusões de grandeza» na sua poesia lírica. Os heterónimos seriam assim, portanto, a escapatória possível para a frustração; serviriam de desagravo contra a grandeza que sabia não poder almejar. A dificuldade desta posição, é claro, é a aparente contradição entre a ausência de grandeza do poeta e a inequívoca grandeza das criaturas a que deu expressão. Apercebendo-se dessa dificuldade, Sena defende-se:

Mas, ainda quando as obras magnas existam para humilhar e fascinar os que não são capazes de fazê-las (e Pessoa não é, tenhamos paciência e ele postumamente também, um Dante, um Camões, um Goethe, ou o Shakespeare ou o Milton, que ele fazia tanta questão de fingir que admirava mais), isso não implica que o poeta que elas humilham seja muito menor que os autores delas. Um poeta é *maior*, não apenas por realizar obras magnas como estruturas estéticas, mas por ter e viver uma visão do mundo, por impor a si mesmo essa visão em tudo quanto cria. Se a visão é negativa, demoniacamente negativa, o preço dela é também, ainda que o poeta se doa às vezes de pagá-lo, a incapacidade para a realização estética de uma obra colossal como aquelas que demos por invejáveis (2000: 158-159).

A posição de Sena a respeito das insuficiências de Pessoa e o entendimento da heteronímia enquanto mecanismo de combate a tais insuficiências, tal como exposta nesta passagem, é idêntica à de Eduardo Lourenço, quando sugere em *Fernando Pessoa revisitado*, 1.^a edição de 1973, que Pessoa sabia no fundo do seu coração que não possuía o «dom de rivalizar com Deus perdendo-se por amor nas suas criaturas, dom de Homero, de Dante, de Shakespeare, de Milton» (LOURENÇO 1981: 57), que a única coisa de que dispunha era da capacidade para «fingir até aos limites do verosímil» (*ibidem*) que deveras o possuía, e que, portanto, o conteúdo concreto do drama em gente não é outro que não o da «impotência criadora» (*ibidem*). Lourenço não está aqui a replicar ideias de Sena. Um e outro, pelo contrário, reproduzem por palavras próprias aquilo que João Gaspar Simões dissera a esse propósito em 1950 na *Vida e obra de Fernando Pessoa*: «enquanto Shakespeare ou Dante, Homero ou Milton [...] utilizaram o “drama” e as “personagens” como modos de realização do seu génio literário [...]» Pessoa «limitou-se a desdobrar-se apenas no plano da sua realidade de escritor» (1987: 240). Esta alegada inferioridade é para Gaspar Simões uma confissão da incapacidade de Pessoa «para criar objetivamente,

no campo literário, utilizando a sensibilidade e a imaginação, essas obras em que os grandes espíritos realizam conceitos de vida ou pensamentos filosóficos» (*ibidem*, p. 240-241). Quer os nomes dos poetas postos a comparação, quer a suposição das insuficiências criativas de Pessoa, mostram que foi a Gaspar Simões, que aliás não reformula senão a leitura de José Régio logo em 1927¹, que Sena e Lourenço foram buscar a inspiração para tais ideias.

É, pois, sob pesada herança de uma tradição crítica muito particular, que nunca perdoou a Pessoa a audácia de não dispensar o uso ponderado do intelecto no seu ofício de poeta, que Sena olha para as qualidades de Pessoa. É verdade que Sena (como aliás Lourenço) procura depois salvar Pessoa da inferioridade a que Gaspar Simões o sentenciava, reconhecendo-lhe a superioridade não nas obras que não realizou mas na visão do mundo que a si mesmo impunha. Mas não rejeita a tese presencista da impotência criadora. O que procura, ao deslocar a grandeza poética das obras que a revelassem para essa visão do mundo, é conciliar essa tese com a intuição de que as criações dispersas a que Pessoa se entregou, e que para Gaspar Simões seriam demonstrativas da sua incapacidade como poeta, eram na verdade o próprio sinal do seu génio. E é essa obstinação conciliatória que conduz Sena, a meu ver, a uma interpretação equivocada a respeito da função da heteronímia na obra pessoana. Como acreditava que Pessoa era um grande poeta e como não havia grandes obras que lhe atestassem a grandeza, restava-lhe assumir que as não concretizara precisamente por causa daquilo em que residia a sua grandeza, a saber, uma visão do mundo tão «demoniacamente negativa» que o incapacitava para a «realização estética de uma obra colossal» (SENA 2000: 158-159). O corolário dessa visão negativa do mundo, como o sugere depois, é a própria «negação do eu» (*ibidem*, p. 163). Enquanto a inexistência de obras bem acabadinhas, de fôlego largo, que pudessem rivalizar com as obras magnas dos poetas antigos, o leva a aceitar a inexistência de capacidade em Pessoa para realizá-las, tal como proposta por Gaspar Simões, a necessidade de lhe justificar a grandeza, apesar disso, leva-o então a presumir a própria inexistência de Pessoa. A ideia de um «homem que nunca foi», tal como exposta no título da comunicação lida em 1977 na Brown University,

1 Ainda que prodigioso, o intelecto de Pessoa é, para José Régio, um obstáculo à espontaneidade, à inspiração, ao génio. No número 3 da revista *Presença*, escreve assim: «A dispersão de personalidade e o senso inquietante do Mistério são características que aproximam Fernando Pessoa de Mário de Sá Carneiro. Mas o que em Mário de Sá Carneiro aparece como manifestação de génio, aparece em Fernando Pessoa raciocinado, consciente, voluntário. Tão raciocinado, tão consciente, tão voluntário como parece? É difícil julgá-lo. Fernando Pessoa leu muito e bem. – toda a sua obra aproveitou das suas leituras... Mas o que nos seus poemas se sente *apontado ao Artista pelo crítico* está geralmente de íntimo acôrdo com o temperamento do Artista. Por todas estas vantagens Fernando Pessoa tem estofo de Mestre, e é o mais rico em direcções dos nossos chamados modernistas. Mesmo o que às vezes se vislumbra de impotência criadora na sua Arte revela superioridade intelectual. A inspiração raro o desvaira – mina-o. E quando o Artista não toma a dianteira, o crítico ou o metafísico fazem de artistas... e superiormente» (RÉGIO 1927: 2).

de alguém cuja essência não era senão «o vazio deixado dentro do homem, e do homem enquanto poeta, depois da fuga dos outros» (*ibidem*, p. 357), como afirma nessa mesma comunicação, é na verdade apenas a versão consolidada dessa ideia dos anos 60 de que Pessoa «só tinha imaginação para escapar a si mesmo» (*ibidem*, p. 146) e por isso só na sua negação poderia existir².

Se, para os homens da *Presença*, o ventriloquismo da criação heteronímica é uma manobra intelectual inadmissível, cuja deliberação expõe a escassez de espontaneidade que estimam necessária ao génio de qualquer poeta, para Sena é o sinal de um génio que podia apenas exprimir-se negativamente através de uma manobra intelectual como essa. Ou seja, Sena não adere à velha noção de que a inspiração nada deve ao intelecto, de que os primeiros são reféns, e por isso não concorda que a simples existência das criações heteronímicas, pelo que de intelectual as constitui, chegue para confirmar a inexistência de génio criador. Para Sena, esse génio existe, mas apenas no esforço de autonegação em que consiste a experiência intelectual da transfiguração em outros. É como se Pessoa, afónico de nascença, tivesse conseguido dar voz a essa natureza negativa mediante a criação de outras vozes nas quais a sua positivamente se transfigurasse. Da mera existência delas infere Sena, portanto, a anterior inexistência da voz de Pessoa. Tanto para Gaspar Simões, e respetiva companhia, como para Sena, os heterónimos são essencialmente dispositivos artificiais de enunciação íntima. O primeiro deprecia-os porque considera a artificialidade como um obstáculo a tal enunciação; o segundo aprecia-os porque entende que só artificialmente essa mesma enunciação se podia consumir. Em ambos os casos, condescendendo ou admirando, é algo desconcertante que os heterónimos não passem de proclamadores por procuração de verdades inefáveis, e que da existência deles não se aduza de imediato a óbvia existência do génio poético capaz de concebê-los.

O que esta tentativa rebuscada e imprecisa de explicação da heteronímia pessoana revela, a meu ver, é que as ideias de Sena merecem mais atenção quanto menos influências alheias houver nelas e quanto menos generalistas procurem ser. Ainda que Sena tenha procurado «delinear uma visão geral do poeta», na qual

2 Além de considerar o *Livro do desassossego* como o lugar onde mais justamente se encontra plasmada a «dramaticidade dolorosa da negação a que ele dedicou a sua vida» (SENA 2000: 162), Sena sugere mesmo, nesse estudo, a inexistência de Pessoa: «Cada vez mais nos inclinamos a crer, se não fora o testemunho de contemporâneos, ou os nossos olhos, que quem nunca existiu foi aquele cidadão pacífico, dado à astrologia e em “flirt” com a Ordem do Templo, e que se repartia entre um trabalho que lhe desse para não fazer nada, o convívio de alguns amigos, o da família, e o da sua solidão – e que seria um louco, se os loucos não fossem todos os outros, ou um “medium”, se eles fossem espíritos vindos do Além, e não, como eram, realidades absolutas no espírito, que visitavam, de um homem que, em vez de personalidade, só tinha imaginação para escapar a si mesmo» (SENA 2000: 145-146). A realização poética de Pessoa, consubstanciada na criação fulgurante dos seus heterónimos, não é assim senão a concretização da sua própria desrealização: «Pessoa morreu, quando já os heterónimos o tinham morto. Se é que, mais horrivelmente, eles não são fogos fátuos pairando espectrais sobre o cadáver de uma alma que se destituíra de ser» (*ibidem*, p. 206).

pudesse «compreender a obra como um “todo orgânico”, em que a evolução do objeto estético, vista estruturalmente, revela algo do pensamento do próprio autor», como Daiane Walker Araujo e Caio Gagliardi (2015a: 56) sustentam, não é tanto nesse esforço abrangente quanto em algumas intuições isoladas que me parece que a perspicácia crítica de Sena melhor se manifesta. É sobre isso que pretendo deter-me no que resta deste ensaio.

Uma dessas intuições, a de que «o heterónimo Alberto Caeiro representa a reação contra o saudosismo» (SENA 2000: 66), tal como anunciado no texto lido no Ateneu Comercial do Porto em dezembro de 1946 por ocasião da publicação de *Páginas de doutrina estética*, e intitulado «Fernando Pessoa, Indisciplinador de Almas», antecipa uma posição crítica importante. Como explica António M. Feijó, dando expressão final a essa posição, Caeiro é programaticamente concebido para «dissolver o antropomorfismo, endémico na literatura do mais alto Romantismo, e eminente em Pascoaes, o qual consiste em figurar a Natureza como individuo e agente» (FEIJÓ 2015: 55). A ideia de Caeiro como uma resposta ao saudosismo e, por sinédoque, a Pascoaes, regressa com frequência às cogitações de Sena³, sendo esclarecida em 1954, numa palestra sobre *Orpheu* lida por ocasião da reabertura do Restaurante Irmãos Unidos, em Lisboa:

A inevitável cisão com o movimento da «Renascença Portuguesa», preludiada nas cartas de Fernando Pessoa a Álvaro Pinto, por este publicadas, e pelo ataque lateral de Pessoa a Afonso Lopes Vieira (o feroz artigo «Naufrágio de Bartolomeu», a propósito do poema infantil *Bartolomeu Marinheiro*), consuma-se, quanto a mim, para o Poeta da *Ode Marítima* com a criação de Alberto Caeiro e da sua poesia satiricamente antitranscendentalista [...] e com a publicação de *ORPHEU* (SENA 2000: 85).

A intuição da importância de Pascoaes na criação de Caeiro é sintomática, a meu ver, de uma forma muito particular de ler Pessoa. Ainda que, muitas vezes, não as explore, Sena é capaz de capturar pequenas subtilezas, que a outros escapam. É o que acontece também, por exemplo, com a apreciação de *Antinous*, o longo epicéδιο em inglês que Pessoa terá escrito em 1915 e fez publicar em 1918. Em «Fernando Pessoa e a literatura inglesa», um texto publicado em *O Comércio do Porto*, em 1953, Sena faz

3 Regressa, por exemplo, em «O heterónimo Fernando Pessoa e os poemas ingleses que publicou», de 1974: «Caeiro surge, na realidade e na ficção, como simultaneamente uma sátira contra o saudosismo e uma demonstração empírio-crítica de que o bucolismo simbólico não necessitava de pretensas espiritualidades para ser o que não era» (SENA 2000: 268). E regressa também em «O “meu mestre Caeiro”» de Fernando Pessoa e outros mais, de 1978: «[...] a aparição de Caeiro é menos o inicial desejo de mistificar Sá-Carneiro com um poeta bucólico, do que a criação de um poeta que fosse o ataque frontal a tudo o que, enquanto saudosismo, Pessoa elogiara nos seus artigos de 1912 [...]» (SENA 2000: 376).

desde logo notar o carácter nitidamente obsceno do poema: «Disse Pessoa, e muito bem, que *Anthinous* e *Epithalamium* são os únicos poemas seus que são “nitidamente o que se pode chamar obscenos”. Nesse nitidamente é que está tudo» (SENA 2000: 79). É aliás a obscenidade do poema que, na perspetiva de Sena, justifica a língua inglesa em que Pessoa o escreve. Havendo necessidade estética de escrever aquilo que era «sem dúvida um escandaloso poema, quer pelo tema, quer pelo seu carácter explícito» (*ibidem*, p. 334), melhor era que o fizesse numa língua em que não o entendessem em Portugal. A nitidez da obscenidade não era igualmente nítida para todos, portanto. Em 1974, no texto que serviu de introdução aos *Poemas ingleses* de Pessoa, Sena faz aliás questão de contrapor a sua leitura à candura com que o poema é lido por João Gaspar Simões:

Nada há, ao contrário do que pensa Gaspar Simões [...] de «serena e bela *abstracção*» (sublinhado seu) no erotismo de *Antinous*. Além do dramatismo emprestado à desesperada frustração erótico-sexual de Adriano ante o cadáver do amante (não são cenas de ternura e paixão as que ele evoca, mas as habilidades sexuais do favorito), as evocações são bem pouco «abstractas» (SENA 2000: 290).

Ora, ter a competência linguística, que a maior parte dos seus contemporâneos talvez não tivesse, de surpreender no poema essa obscenidade flagrante permite a Sena, por exemplo, intuir na relação do imperador Adriano com o jovem Antínoo um retrato simbólico da relação de Pessoa com Sá-Carneiro. Logo em 1953, Sena argumentava que «Sá-Carneiro é como que a vítima expiatória e exemplar de uma fascinação “provinciana”, é o “Werther” de Pessoa» (2000: 77). Esse argumento é desenvolvido posteriormente, num artigo sobre as cartas de Sá-Carneiro para Pessoa, publicado no suplemento literário do jornal *Estado de S. Paulo* em 1960:

Eu pretendia sugerir que a *catársis* de Fernando Pessoa se processou através de Mário de Sá-Carneiro, que o suicídio deste expiou tudo o que haveria de mortal nas heteronimias do amigo, que, entre um e outro, os laços são tremendamente complexos. O sacrifício de Sá-Carneiro em honra da instabilidade temperamental, de toda uma mutação de perspectiva do *eu* artístico, da própria visão referencial da individualidade humana – afinal, em honra de tudo o que será, depois, serenamente, a especulação de Fernando Pessoa – tem algo de semelhante ao sacrifício (atribuído) de Antínoo pelo prolongamento da vida do Imperador Adriano, qual a antiguidade oficialmente interpretou o seu afogamento no Nilo. E Fernando Pessoa, que cantara em inglês a dor de Adriano (em 1915), lembrou-se de que «morrem jovens os que os deuses amam»,

ao publicar, na sua revista *Athena* em 1924, uma magnificente (e algo pedante-mente esteticista) prosa epicédica sobre o amigo morto (*ibidem*, p. 124).

A ideia de que o suicídio de Sá-Carneiro serviu a Pessoa de expiação volta a ser comentada na introdução aos *Poemas ingleses* de Fernando Pessoa, em 1974, quando Sena sugere que Pessoa talvez visse o amigo «como um ser inviável, marcado para a morte e, mais que para ela, para o suicídio, e, na união simbólica deles dois, ambos divididos dentro de si mesmos, aquele que tinha por destino o suicídio expiatório da sobrevivência do outro» (*ibidem*, p. 289). De acordo com Jorge de Sena, a ideia de que Sá-Carneiro de certo modo morreu para que Pessoa pudesse viver é atestada pela existência de um poema, *Antinous*, que em 1915, data da sua composição, representava apenas «a potencialidade dessa morte», mas que aquando da sua publicação em 1918 se tornou «o epicédio simbólico desse sacrifício expiatório» (*ibidem*).

Ao comentar o texto que Pessoa publicou sobre Sá-Carneiro em 1924 na *Athena*, António M. Feijó observa, recuperando justamente esta intuição de Sena, que «o modo retórico deste elogio póstumo de Sá-Carneiro [...] evoca o *pathos* tonal do treno de 1915, *Antinous*» (FEIJÓ 2015: 29). Ainda que não considere persuasiva a posição de Sena de que o suicídio de Sá-Carneiro teria libertado Pessoa «do apelo dessa pulsão suicida», Feijó reconhece que tal posição tem pelo menos a virtude de expor de que modo Sá-Carneiro, mais do que «o amigo a quem Pessoa quis “fazer uma partida” com a criação de um poeta apócrifo», foi na verdade «a hospitaleira superfície de afeto em que a agência poética de Pessoa se pôde inscrever» (*ibidem*). Embora me pareça possível levar ainda mais longe a intuição inicial de Sena, e sugerir que a relação de Pessoa com Sá-Carneiro não só se repercute na relação de Adriano com Antínoo e na de Pessoa com Caeiro, mas também na de Reis com Caeiro⁴, o argumento de Feijó é assaz representativo da proficuidade das intuições de Sena.

A familiaridade de Sena com a literatura inglesa, invulgar para a época, permite-lhe ainda sugerir que o famigerado «Ela canta, pobre ceifeira...» se constitui como uma glosa de «*The Solitary Reaper*», de William Wordsworth, ou que o poema «*The Shepherdess*», de Alice Meynell, funciona como «matriz temática de *O Guardador de Rebanhos*» (SENA 2000: 78). A erudição literária de Sena é particularmente relevante também quando sugere, em resposta a uma pergunta de Luciana Stegagno Picchio, que a derradeira frase dita por Pessoa, «*I know not what tomorrow will bring*», lhe cheira a citação: «a frase parece uma citação que, até hoje, não consegui localizar – mas pode ser que o não seja, e apenas aquela língua sobretudo *literária*, que ele adquirira, e que se manifesta pela última vez, tão significativamente,

4 Procuero explicar esta relação ao longo de *Os anos da vida de Ricardo Reis (1887-1936)*, mas mais concretamente no terceiro capítulo desse livro (AMADO 2019: 251-368).

à hora da morte» (*ibidem*, p. 338). Com efeito, a frase parece ser uma modulação de um verso de Horácio: «*Quid sit futurum cras, fuge quaerere*» (*Od.*, I.9)⁵. É isso que António M. Feijó defende, concluindo que era Ricardo Reis quem de certo modo acompanhava Pessoa no leito de morte (2015: 75). Já Patricio Ferrari sugere que a proveniência da frase é antes um epigrama de Paladas de Alexandria, incluído no primeiro volume da *Antologia Palatina* (2011: 24): «To-day let me live well; none knows what may be to-morrow» (*Greek Anthology*, vol. 1, p. 163)⁶. Algum interesse terá suscitado a leitura do epigrama a Pessoa, pois assinalou-o com um traço vertical à margem na edição inglesa que tinha em sua posse. O mesmo fez, de resto, a um epigrama de Anacreonte, desta vez incluído no quarto volume da mesma antologia, no qual a mesma ideia é sugerida: «I care for to-day; who cares for to-morrow» (*ibidem*, vol. 4, p. 93). Ainda que a origem exata da citação possa ser motivo de controvérsia, parece inequívoco tratar-se de um lugar-comum da literatura greco-latina. Sena estava certo quando sugeria que o último suspiro de Pessoa fora exalado sob a forma de uma citação.

É este faro que faz de Sena, a meu ver, um leitor muito interessante de Pessoa. Repare-se como, logo em 1944, naquela «Carta a Fernando Pessoa» publicada na página literária de *O Primeiro de Janeiro*, Sena é capaz de farejar a proximidade de diferentes partes da obra de Pessoa: «o D. Sebastião da *Mensagem* parece-se tão extraordinariamente com o Menino Jesus do “*Guardador de Rebanhos*” («era o deus que faltava»...), que quase se suspeita da objetividade de “O Menino da sua Mãe”» (SENA 2000: 21). Esta intuição é desenvolvida num texto apresentado no IV Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros, em 1959, e intitulado «“O poeta é um fingidor” (Nietzsche, Pessoa e outras coisas mais)», quando Sena explica que o mito do andrógino, de que os «versos opulentos de *Antinous*» fazem glosa, «vem ao encontro do Mito da Divina Criança, tida por bissexuada ou indiferenciada ainda, que tão impressionantes metamorfoses apresenta na obra de Fernando Pessoa (o ciclo será Menino Jesus, Antínoo, D. Sebastião)» (*ibidem*, p. 115). A intuição de Sena fá-lo reparar aqui num aspeto decisivo para a compreensão da heteronímia pessoana: a caracterização vagamente andrógina de grande parte das figuras juvenis na obra de Pessoa. Veja-se como se explica, novamente abordando o assunto na introdução dos *Poemas ingleses* de Fernando Pessoa em 1974:

O Menino Jesus de Alberto Caeiro, o D. Sebastião da *Mensagem*, as alusões de Álvaro de Campos, o esoterismo de quase tudo e não só do próprio Fernando Pessoa, tudo isto decorre de uma realidade psico-sexual arquetípica: a da bis-

5 Pedro Braga Falcão traduz o verso do seguinte modo: «Esquiva-te a perguntar o que amanhã sobrevirá» (Horácio 2008: 65).

6 Obra consultada na Biblioteca Particular de Fernando Pessoa, Acervo da Casa Fernando Pessoa, cota CFP 8-235.

sexualidade divina, a da bissexualidade do Adão primigénio, a da disponibilidade erótica da criança e do adolescente, a da permanência de estádios intersexuais no homem e na mulher adultos. [...]. É sabido quanto de fascínio erótico, mais ou menos sublimado, houve no prestígio e no culto de Sidónio Pais – o «presidente-rei», como Pessoa lhe chamou, acentuando o carácter de «ungido» que o distinguia como ao Desejado. Desde o Menino Jesus (anticristão) até ao «presidente-rei», há toda uma gama de transmutações da Criança Divina, do jovem Deus que seja o Amor, do soberano mítico e simbólico que, sendo o Messias, seja também uma imagem do Eros supremo, não como espiritualização mas como sexo. E por isso mesmo foi que por outro lado, Pessoa defendeu como liberdade «estética» e «pagã» a homossexualidade de António Botto em diversos artigos; essa liberdade era a outra face de um pan-sexualismo imediato, contraditória realização da bissexualidade originária e profunda (SENA 2000: 274).

Sena não chega a sugerir-lo, mas a androginia é também um fator relevante na conceção dessa criança divina de feição messiânica que o próprio Alberto Caeiro é⁷. Se aceitarmos a heteronímia como o centro nevrálgico da obra de Pessoa, como a parte da obra para o qual de certo modo convergem todas as ramificações dela, toda essa gama de transmutações a que Sena alude (D. Sebastião, Antínoo, o Menino Jesus do poema VIII, etc.) apontam para a figura maior de Caeiro, e para a companhia heteronímica de que é mestre. Não é por acaso, por exemplo, que Ricardo Reis tenha deixado «de ser mulher para ser homem», ou «de ser homem para ser mulher», como Campos sugere numa das *Notas para a recordação do meu mestre Caeiro*, «quando teve esse contacto com Caeiro» (PESSOA 2012: 102).

Outra intuição digna de nota, e que de novo diz respeito à caracterização da heteronímia pessoana, é a de que não há uma diferença de espécie entre a poesia escrita em nome de Pessoa e a poesia escrita em nome de outrem, que heterónimo e ortónimo são categorias ontologicamente idênticas. Essa intuição aparece pela primeira vez de modo explícito quando Sena denuncia, num artigo publicado em dezembro de 1960 no suplemento literário do jornal *Estado de S. Paulo*, e intitulado «Vinte e cinco anos de Fernando Pessoa», alguns dos principais equívocos da crítica

7 O «Poema apócrifo de Alberto Caeiro» de Sena parece de certo modo atestar a consciência deste facto. Como Daiane Walker Araujo sugere, esse poema oferece uma «interpretação crítico-poética do processo de criação pessoano» (2017: 44), mostrando de que modo o mito da Divina Criança e do andrógino, manifestos no Menino Jesus que visita Caeiro no poema oitavo d'*O Guardador de Rebanhos*, teriam servido a Pessoa para dar criação ao mestre dos heterónimos: «o poema de Sena, inscrito no jogo heteronímico, atua como uma espécie de análise de um momento anterior à escrita do «oitavo poema», ou seja, de um estado em que não é exactamente Caeiro quem fala, mas o próprio Pessoa em pleno «devir-Caeiro» (*ibidem*, p. 45).

peçoana. Um desses equívocos, sugere Sena, é então o de se considerar o artifício do fingimento uma singularidade peçoana e não uma característica universal da profissão de poeta:

O segundo equívoco tem consistido em, iludida pelo título, «Autopsicografia», do poema que começa «O poeta é um fingidor», a crítica quase nunca ter atentado na ambivalência fundamental do que, sendo «autopsicográfico», é também, *genericamente*, uma profissão de fé na objectividade da criação artística, uma análise dos binómios poeta-poema e poema-leitor, e uma irónica e melancólica conclusão sobre a servidão sentimental de toda a criação artística, naquele que a cria e naquele que a procura como seu alimento espiritual. E, neste sentido dos dois equívocos apontados, a obra ortónima do poeta não é menos heterónima que a dos heterónimos (SENA 2000: 134).

Para Sena, o «poeta» do primeiro verso de «Autopsicografia» não deve portanto ser lido como antonomásia de Pessoa. O que é sugerido no poema é que todo o poeta, não apenas Pessoa, é um fingidor, e que à criação artística, assim sendo, subjaz sempre uma profunda objectividade. Ao contrário de boa parte da crítica peçoana com a qual ia convivendo, que desconfiava muito do lado intelectual de Pessoa e desconsiderava tudo aquilo que cheirava a mistificação, Sena foi sempre favorável ao que de racional havia na sua obra⁸. Logo em 1946, em «Fernando Pessoa, Indisciplinador de Almas», considerava-o «um poeta poderosamente lúcido» (*ibidem*, p. 59). É dessa lucidez poderosa, do que de mais objetivo e pensado há no ofício de poeta, que resulta o golpe do fingimento que de certo modo caracteriza esse ofício. Desse ponto de vista, não pode haver diferença fundamental entre poesia feita em nome próprio e poesia feita em nome de outros. Se fazer poesia é sempre fingir, se a essa atividade subjaz sempre uma manobra artística qualquer, um poeta nunca é ele mesmo. «Tudo o que Pessoa fazia», afirma Sena no texto de 1964 que deveria servir de prefácio à edição do *Livro do desassossego*, «o fazia como sendo outro, assinasse-o ou não com o seu nome civil» (*ibidem*, p. 151). Sena privilegia o lado de criador de Pessoa, não se socorrendo do critério da sinceridade para distinguir as diferentes criações a que o poeta se entregou. Como o explica logo de seguida no mesmo texto, Pessoa «sabia muito bem a que ponto uma obra de arte não é, precisamente por ser obra de arte, o próprio artista, mas um objecto estético,

8 É também essa a conclusão de Daiane Walker Araujo e Caio Gagliardi, ao compararem a forma como João Gaspar Simões e Jorge de Sena olhavam para esse aspecto particular da obra de Pessoa: «se para Simões o raciocínio aparece como um obstáculo para a floração do sentimento puro, por ele considerado como genuinamente português, na poesia de Pessoa, para Sena é justamente o raciocínio seu maior diferencial com relação a essa mesma tradição lírica» (2015b: 72).

em cuja confecção a experiência humana do artista entra a igual título que os ritmos, as significações complexas e contraditórias, as ideias, a linguagem» (*ibidem*, p. 151-152). Toda a criação, justamente por ser criação, é tão insincera como outra criação qualquer. É por isso que, na sua opinião, a obra ortónima «não é menos heterónima que a dos heterónimos» (*ibidem*, p. 134), ou que «o Pessoa-ele-mesmo era tão heterónimo como todos os outros» (*ibidem*, p. 357), como o formula em 1977 em «Fernando Pessoa: o homem que nunca foi»⁹. Três anos antes, Sena assumia exatamente a mesma posição no texto que servia de introdução aos *Poemas ingleses* de Fernando Pessoa publicados na *Ática* em 1974:

Lado a lado com os heterónimos, o Pessoa ele-mesmo não é menos heterónimo do que eles. Isto é: o poeta que na vida civil se chamou Fernando António Nogueira Pessoa, não é de modo algum mais ele mesmo em seu próprio nome que quando se deu a escrever no estilo e nos esquemas formais peculiares das outras personalidades que assumiu (*ibidem*, p. 270).

Esta ideia, como se viu atrás, pressupõe não só uma determinada teoria da heteronímia pessoana como uma determinada teoria da criação poética. É isso que Sena assinala logo a seguir:

Cremos ser um erro absoluto quer o aceitem-se os heterónimos como só admiráveis criações de um ilustre talento, quer o proclamar-se a fundamental unidade deles todos com aquele senhor F.A.N.P. – uma e outra unidade não são senão resultado de uma concepção vulgarmente romântica da criação poética, e de confundir-se a pessoa civil e física de uma criatura com as suas invenções estéticas (*ibidem*, p. 270).

Para Sena, os heterónimos não deveriam ser entendidos nem enquanto meras criações literárias, nem enquanto máscaras de Pessoa. Entre uma coisa e outra, nem absolutamente fictícios nem transparentemente reais, os heterónimos seriam «a garantia estética de superar-se a contradição confessional entre *ser-se e escrever-se*» (*ibidem*, p. 271). Sena parece levar muito a sério, portanto, a ideia de desdobramento em Pessoa, que aliás considera a expressão máxima de uma tendência «que vinha a manifestar-se nas literaturas europeias desde o romantismo» (*ibidem*, p. 270). Desse ponto de vista, a heteronímia é o resultado palpável de uma prospeção

9 Esta ideia, que é para Jorge Fazenda Lourenço «a grande afirmação crítica de Jorge de Sena» (Lourenço 2015: 95) a respeito da obra de Fernando Pessoa, é de tal modo precoce que Sena a enunciara logo em 1944, na «Carta a Fernando Pessoa» publicada na página literária de *O Primeiro de Janeiro*: «Os seus heterónimos (e V, quando escreveu em seu próprio nome, não foi menos heterónimo do que qualquer deles)» (SENA 2000: 20).

criativa de cariz psicológico, a materialização em figuras reais, com características muito próprias e vidas distintas, de um poder de autoanálise sem paralelo. Como Sena afirmara em 1960, de novo em «Vinte e Cinco anos de Fernando Pessoa», «nenhum outro poeta pôs como ele, em português, a questão da personalidade» (*ibidem*, p. 136). É pois sobre essa questão fulcral que Pessoa se debate, e é em torno dela que convém ser discutida a sua obra.

Estas considerações são particularmente importantes para compreender a tese central do estudo de 1966 que Sena dedicou ao poema «Ela canta, pobre ceifeira». Dado que escrever poemas em nome de Caeiro, Reis e Campos não é em nada diferente de escrever poemas em nome de Pessoa, que ambos os atos de escrita pressupõem o mesmo esforço artístico de se afastar de si mesmo, o que quer que acontecesse a Pessoa no momento de tirar de dentro de si um poema ou um conjunto de poemas heterónimos era o que, de modo geral, lhe acontecia sempre que dava expressão poética a alguma coisa. É isso que Sena procura defender, ao usar a explicação do dia triunfal fornecida a Adolfo Casais Monteiro na famigerada carta de janeiro de 1935 como pedra de toque de toda a produção pessoana em verso:

O que a Pessoa sucedia com os heterónimos sucedia-lhe também com os metros. Aquilo que ele contou que lhe sucedera com a criação de Alberto Caeiro foi, de um modo geral, o padrão da sua criação poética: uma vez fixada a personalidade heteronímica, ou a medida rítmica, aquela ou esta multiplicavam-se por cissiparidade durante um curto prazo (*ibidem*, p. 216).

Para Sena, a manufatura de poemas em nome de Caeiro, ou em nome de qualquer outra figura cuja voz se singularizasse num uso discursivo próprio, não difere por exemplo da manufatura de poemas em verso octossilábico. O processo de fabrico, num caso e noutro, pressupõe exatamente o mesmo: o domínio técnico de uma dicção particular. A partir do momento em que aprendia a dominar uma determinada técnica e passava a dispor de uma nova dicção, Pessoa procederia então à produção em massa de poemas tecnicamente iguais, num processo de «auto-imitação, por ritmo obsidante ou dicção atingida», cuja contrapartida, como Sena explica, era «a *não-necessidade* absoluta de muitos dos poemas dessas falsas seqüências» (*ibidem*, p. 216). É como se cada poema servisse em primeiro lugar para o aperfeiçoamento de um maneirismo que depois possibilitasse a produção de uma série interminável de poemas, na sua maioria descartáveis, feitos da mesma maneira. Embora a redução do poeta a um artesão cujo interesse reside menos em cada uma das peças de artesanato que produz e mais no desenvolvimento da aptidão para as produzir me pareça desdenhar de uma parte muito relevante do talento de Pessoa (nem as suas competências poéticas se limitam à prodigiosa transfiguração em Caeiro, Reis, Campos ou qualquer outra das dicções em que se especializou, nem as

produções resultantes de cada uma dessas dicções distintas se limitam à ejeção automática de variações meramente tonais de uma mesma voz), a explicação de Sena acerca da técnica de produção pessoana parece-me bastante persuasiva. Veja-se de que modo a desenvolve, algumas páginas mais à frente:

Vimos já como aquele por Pessoa apregoador carácter voluntário da sua criação poética operava mais por acumulação do desejo até ao dia ou série de dias felizes, em que, encontrada a personalidade ou seguro o metro, uma descarga se realizava em numerosos poemas ou fragmentos de poemas. O que ele tomava por exercício de vontade era um processo dialéctico entre a sua natureza de poeta (sempre disponível e também sempre vazio de assunto, por ter-se reduzido a uma não-personalidade que se alimentava de vivências imaginárias) e o anseio de encontrar-se em alguém (que podia ser o ortónimo). Quando a tensão entre estes dois pólos atingia, segundo as circunstâncias, o nível suficiente, e a descarga se produzia, aquela «vontade» realizava-se conforme o esquema já mentalmente perseguido (e concordemos que é sedutora a analogia entre este processo e a vida de um homem casto que, ao mesmo tempo, adiasse e provocasse, sublimadamente, uma satisfação solitária), e parecia ao poeta muito mais voluntária do que o era realmente (*ibidem*, p. 224)

Sena está aqui especificamente a pensar naquilo que Pessoa diz a Casais Monteiro sobre o aparecimento em si do seu mestre Alberto Caeiro: que escreveu «trinta e tantos poemas a fio» em nome de Caeiro, que imediatamente pegou noutro papel e escreveu, «a fio, também, os seis poemas que constituem a *Chuva Oblíqua*, de Fernando Pessoa», e que, uma vez aparecido Caeiro, tratou «logo de lhe descobrir – instintiva e subconscientemente – uns discípulos» (PESSOA 1999: 343). Na sua opinião, a capacidade criadora de Pessoa, tal como documentada nessa passagem da carta, não procedia da simples vontade do poeta, a quem, depois do contacto providencial com a musa inspiradora, bastasse querer fazer poesia. A inspiração era antes o resultado de uma descarga libidinal. Se foi capaz de expelir de si toda aquela poesia, foi porque a tensão acumulada naquela altura era tal que não podia senão expeli-la. A acumulação de tal tensão era de resto uma consequência quer da natureza de poeta de Pessoa, que o predispunha a acumulá-la, quer do «anseio de encontrar-se em alguém», que o impelia a libertá-la noutra pessoa. Sena não só parece sustentar que aquela poesia, tal como a concebeu, era produto de dois impulsos diferentes, um de ordem estética, que o compelia a fazer poemas, e outro de ordem psicológica, que o compelia a desdobrar-se no momento de fazê-los, como parece entender a criação artística de Pessoa como sublimação da atividade masturbatória, aliás declarada no momento de referir a castidade de um poeta que

adiava e provocava, sublimadamente, uma satisfação solitária. A intuição é, convenhamos, atrativa¹⁰: enquanto não encontrava o tom, a personalidade e o metro em que devia exprimir-se, Pessoa ia adiando e provocando o gozo final que obteria no momento em que, descobrindo-os, libertasse em apoteose a energia acumulada durante esse processo de adiamento e provocação. Sena acaba por não o referir, mas é bem possível que isto explique o porquê de a *Ode Triunfal* de Álvaro de Campos, como Pessoa conta a Casais Monteiro, ter surgido «num jacto» (*ibidem*, p. 343).

A perspicácia de Jorge de Sena, que julgo manifestar-se em cada uma destas admiráveis intuições, podia ainda por fim estender-se a um prognóstico feliz. Dirigindo-se postumamente ao próprio Pessoa, em carta de 1944 publicada n’*O Primeiro de Janeiro*, Sena dava conta da fama crescente do poeta, augurando o reconhecimento generalizado da sua obra e a diversidade de posições face a ela:

As suas obras estão sendo publicadas. O grande público decorará o seu nome: muitas pessoas o lerão; algumas o hão-de entender e amar. Outras desconfiarão de V. Outras, ainda, lamentarão secretamente aquela complexidade, de que já falamos, e que não pode servir de garantia a profecias ou realidades, para uso do «gado vestido dos currais dos Deuses». Será tido como mistificador. Será tido como contraditório. Mas V., meu Amigo, já o sabia... E aquele sorriso vago, que flutua aquém dos seus retratos, para quem será, não é verdade? (SENA, 2000: 22)

É discutível que Pessoa estivesse seguro de que a posteridade estava garantida, como estas palavras parecem sugerir¹¹. Mas o prognóstico de Sena não estava errado.

10 Parte da atração que esta intuição me suscita advém provavelmente da leitura que faço de alguns dos textos em que Álvaro de Campos disserta acerca da sensibilidade poética de Ricardo Reis, e nos quais parece insinuar coisas muito semelhantes às que Sena aqui insinua a respeito de Pessoa. A actividade masturbatória a que a produção poética de Reis parece equivaler, de acordo com essa leitura, é a meu ver particularmente bem descrita por Campos num desses textos, quando sugere que Reis geralmente se compraz em fazer «festas à Musa, olhando para outro lado, pensando sei lá em quê» (Pessoa 2012: 44). Análise as insinuações de Campos e desenvolvo este argumento no final da secção IV do capítulo 2 de *Os anos da vida de Ricardo Reis (1887-1936)*, cujo título é justamente «Fazer festas à Musa» (Amado 2019: 223-247).

11 Sena é a este respeito mais categórico na comunicação lida no Simpósio Internacional sobre Fernando Pessoa, na Brown University, em 1977: «Fernando Pessoa sabia perfeitamente (e desde muito cedo na vida) que, apesar do génio de um ou outro dos seus amigos e companheiros, e de alguns outros na geração seguinte, a primeira metade do século XX, em poesia escrita em português, seria sua» (2000: 357).

Bibliografia

- AMADO, Nuno (2019) – *Os anos da vida de Ricardo Reis (1887-1936)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. (Pessoana. Ensaios).
- ARAÚJO, Daiane Walker (2017) – «O poeta em ato: o processo de criação pessoano segundo Jorge de Sena». *Revista Estranhar Pessoa*. N.º 4 (out.), p. 39-47.
- ARAÚJO, Daiane Walker e GAGLIARDI, Caio (2015a) – «A abordagem evolutiva nos estudos pessoanos de Jorge de Sena: leituras dos anos 40». *Pessoa Plural*. N.º 7 (Primavera), p. 44-66.
- ARAÚJO, Daiane Walker e GAGLIARDI, Caio (2015b) – «Jorge de Sena depois de João Gaspar Simões: a abordagem evolutiva nos estudos pessoanos dos anos 50 e 60». *Pessoa Plural*. N.º 7 (Primavera), p. 67-93.
- FEIJÓ, António M. (2015) – *Uma admiração pastoril pelo diabo: Pessoa e Pascoaes*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- FERRARI, Patrício (2011) – «On the Margins of Fernando Pessoa's Private Library: a Reassessment of the Role of Marginalia in the Creation and Development of the Pre-heteronyms and in Caetano's Literary Production». *Luso-Brazilian Review*. Vol. 48, n.º 2, p. 23-71.
- Greek Anthology* (1916-1918). Translation by William Roger Paton. Bilingual edition. London: William Heinemann; New York: G. p. Putnam's Sons. 5 vols.
- HORÁCIO (2008) – *Odes*. Trad. Pedro Braga Falcão. Lisboa: Cotovia.
- HORÁCIO (2004) – *Odes and Epodes*. Ed. Nial Rudd. Cambridge; Massachusetts: Harvard UP.
- LOURENÇO, Eduardo (1981) – *Fernando Pessoa revisitado: leitura estruturante do drama em gente*. 2.ª ed. Lisboa: Moraes Editores. 1.ª ed. [1973].
- LOURENÇO, Jorge Fazenda (2015) – «Lendo Jorge de Sena leitor de Fernando Pessoa». *Pessoa Plural*. N.º 2, p. 88-114.
- PESSOA, Fernando (2012) – *Prosa de Álvaro de Campos*. Ed. Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello; colab. Jorge Uribe. Lisboa: Babel.
- PESSOA, Fernando (1999) – *Correspondência: 1923-1935*. Ed. Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim.
- RÉGIO, José (1927) – «Da geração modernista». *Presença*. N.º 3 (abr. 1927), p. 1-2.
- SENA, Jorge de (2000) – *Fernando Pessoa & Cª Heterónima: estudos coligidos 1940-1978*. 3.ª ed. Lisboa: Edições 70.
- SIMÕES, João Gaspar (1987) – *Vida e obra de Fernando Pessoa: história de uma geração*. 5.ª ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote. 1.ª ed. [1950].

O heterónimo Fernando Pessoa

FERNANDO CABRAL MARTINS

Dado que três décadas os separam, Jorge de Sena tem já uma perspetiva clara sobre a importância de Pessoa, mas os diferentes ensaios que escreve sobre ele, alguns deles conferências ou intervenções em colóquios que contêm uma dimensão espetacular, carregadamente retórica, nada têm de previsível. Não são panegíricos nem comentários, nem exercícios de distanciamento nem esforços de contextualização, antes a concentrada escuta de um poeta por outro poeta.

Um autor fictício

Em 1942, no prefácio do primeiro volume da poesia de Pessoa na Ática, João Gaspar Simões e Luís de Montalvor referem que «os heterónimos são qualquer coisa de estrutural na personalidade de Fernando Pessoa» (PESSOA 1942: 14). Assim, a conceção de «interior dividido» e «eu vazio» de que partilha Jorge de Sena é, na verdade, uma evolução do entendimento presencista segundo o qual a existência dos heterónimos tem a ver com certas características psíquicas de Fernando Pessoa. Não que essa conceção – que radica os heterónimos numa certa «natureza» mental – advenha de afirmações do próprio Pessoa, que apenas afirma ir mudando de personalidade pelo processo do desdobramento, ou considera existir em si uma «pulverização da personalidade» (PESSOA 2012: 122), no estrito contexto do trabalho poético.

Em 1977, numa entrevista a Luciana Stegagno Picchio, Jorge de Sena delinea ainda a relevância do contexto histórico: «tudo se conjugou para Pessoa ser esta coisa rara: um inglês fictício, sem realidade alguma, criando em português uma série de poetas igualmente fictícios, com toda a realidade da grande poesia» (SENA 1982, vol. 2, p. 169). E, nesta frase, que se trate de «grande poesia» parece uma conclusão improvável, dado que as premissas parecem apontar para um poeta vazio: «um inglês fictício», criador em português de poetas «igualmente fictícios». Ficção sobre ficção, nada sobre coisa nenhuma. De notar, neste ponto, que a posição crítica de Jorge de Sena sobre Pessoa aparece desde logo como ambígua, ou paradoxal. Ao mesmo tempo que o considera um poeta oco, reconhece nele um criador de «grande poesia». É, aliás, uma ambiguidade também de Eugénio de Andrade, o qual pensa que, sendo a de Pessoa uma poesia sem corpo, e uma vez que a sua própria só poderia ser uma poesia do corpo, decide escrever «de costas para ele». Mas Eugénio de

Andrade reconhece que a leitura de Pessoa é para ele primordial, e, quando cita os seus «encontros *fatais*», logo cita o seu nome (*apud* BERTOLAZZI 2010: 220-222).

Temos aqui, em resumo, um Pessoa cuja personalidade contém a chave da própria existência de autores fictícios. Estes são alguma coisa mais do que simples pseudónimos ou simples personagens, porque existem, com uma qualquer realidade psicológica, *no interior* de Pessoa, ou, pelo menos, correspondem a um modo psiquicamente conformado, ou, dir-se-ia, geneticamente determinado. Só que a esta posição originalmente presencista, que aceita nos seus termos básicos, Jorge de Sena acrescenta alguma coisa de decisivo, que é considerar a personalidade do autor (o ortónimo) como, ela mesma, «fictícia». Em suma, a relação crítica que Jorge de Sena estabelece com Pessoa ao longo de quatro décadas parte da intuição de que o ortónimo é tão imaginário como os heterónimos. De novo, ficção sobre ficção.

Num dos primeiros artigos, «Carta a Fernando Pessoa», em 1944, Sena escreve que todo e qualquer escrito de Pessoa é heteronímico, a começar pelos que assina com o seu próprio nome (SENA 1982, vol. 1, p. 28). E no seu último texto pessoano, de 1978, «O “Meu Mestre Caeiro” de Fernando Pessoa e outros mais», afirma que os heterónimos deixaram Fernando Pessoa vazio, tanto que ele se acabou por tornar heterónimo de si mesmo: «os grandes heterónimos, em pé de igualdade com o vácuo deixado por eles, que era, também heteronimicamente, o mesmo Fernando Pessoa» (*ibidem*, vol. 2, p. 211). A meio caminho, em 1964, numa «Introdução ao *Livro do desassossego*» que resulta de uma tentativa frustrada de edição do *Livro*, essa ideia tem uma formulação ainda mais drástica: «Fernando Pessoa pulverizou-se nas suas virtualidades» (*ibidem*, vol. 1, p. 182). Aquele «vácuo» que Pessoa sente em si próprio, segundo o artigo de 1944 (*ibidem*, vol. 1, p. 27), torna-se, literalmente, numa morte vivida.

A incapacidade de realização estética

Se quisermos eleger um texto de elogio crítico como exemplo, talvez o mais perfeito seja o da conferência *Fernando Pessoa, indisciplinador de almas*, realizada no Porto em 1946 – ou seja, no preciso ano em que se completa a publicação pela Ática dos seus livros fundamentais. Aí, Sena reconhece que Pessoa obtém na sua poesia o maior conseguimento a que um artista pode aspirar: «Aquele unidade superior [...] do homem que pensa e sente, e do artífice que executa». Ao mesmo tempo, aprofunda a teoria dramática da heteronímia, ou até a ideia de Adolfo Casais Monteiro de um romance heteronímico, afirmando que está em questão aquilo a que chama, e sublinha: «o próprio instinto dramático do *fluir da vida*». E, nessa conferência, ainda acrescenta frases como: [Pessoa é] «um dos maiores mestres de liberdade e de tolerância que jamais houve» (*ibidem*, vol. 1, p. 73, 75, 81).

Ora, acontece que, dezoito anos mais tarde, em 1964, na já citada longa «Introdução ao *Livro do desassossego*», a tonalidade valorativa da sua interpretação ensombrece muito. O tema da fundamental inexistência de um «eu», que se vê substituído pelos «eus» de diferentes poetas, torna-se agora uma «negação de si mesmo» e uma verdadeira «ciência de *não-ser*». Com uma agravante: revela-se «incapacidade de amar», ou, mais, «incapacidade de desejar, a incapacidade para fundir, num mesmo impulso, o desejo e a ternura» (*ibidem*, vol. 1, p. 183). Como ilustração maior disso mesmo, e dado permanecer viva em Jorge de Sena a consciência de que Fernando Pessoa apenas é comparável a Camões, ele é definido, nessa comparação, não como o supra-Camões que talvez tivesse querido ser, mas como o anti-Camões em que acaba por se tornar. Porque, na verdade, Pessoa ocupa nessa comparação todos os lugares da negatividade: Camões «não foi senão ele mesmo», mas Pessoa é «não-ele-mesmo»; Camões tem no amor a sua força motriz, Pessoa é incapaz de amar; Camões é o pensamento vivo, Pessoa é a recusa do pensamento em estruturar-se. E conclui Jorge de Sena em «Introdução ao *Livro do desassossego*»: «um escreveu para ser, e ser com uma intensidade que raros poetas no mundo se deram a si mesmos; o outro fê-lo para não ser, com uma persistência de suicídio em vida» (*ibidem*, vol. 1, p. 184). E, logo a seguir, emite um juízo de vasto alcance: «Pessoa não é, tenhamos paciência e ele postumamente também, um Dante, um Camões, um Goethe, ou o Shakespeare ou o Milton». E dá uma razão clara: é que ele sofre de uma fundamental «incapacidade para a realização estética» (*ibidem*, vol. 1, p. 193).

Há também a considerar, neste ensaio sobre o *Livro do desassossego*, um outro curioso elemento. É que Jorge de Sena supõe haver premeditação – mesmo que, paradoxalmente, inconsciente – na estratégia de publicação de Pessoa. Assim, ele teria, «por doentia consciência do inacabado, e por inconsciente cálculo malicioso», jogado «no mistério e no fascínio do grande poeta inédito, com a lenda das arcas de onde não mais acabam de sair livros». E acrescenta: «contraditoriamente, essa obra imensa que ficou inédita pouco ou nada acrescenta àquilo mesmo que, embora disperso durante mais de vinte anos em publicações eventuais, já estava publicado à data da sua morte» (*ibidem*, vol. 1, p. 196). Esta opinião é partilhada por outros, e reflete a importância dos poemas publicados em vida. Mas alguém como Jorge de Sena, que tem ao seu dispor, ao longo de vários anos, centenas de manuscritos do *Livro do desassossego* cuja edição é suposto preparar, bem sabe o que essa obra inédita viria acrescentar ao publicado antes. Aliás, acontece que, nesse mesmo ano de 1964 em que escreve a «Introdução» que estou a citar, recebe a notícia da descoberta na «arca dos papéis» de mais outras 100 folhas manuscritas destinadas ao *Livro*. Solicita o seu envio – mas não chega a recebê-las. E, cinco anos mais tarde, acaba por desistir da edição.

Todo este processo falhado em torno do *Livro* traz consequências. Primeiro, na profundidade de conhecimento que Sena tem de Pessoa, no sentido de lhe revelar

até que ponto a sua obra inédita resiste à edição – é a isso que poderá estar a referir-se quando considera a tal «incapacidade para a realização estética». Depois, revelando-lhe a complexidade e a variedade da sua escrita, ligadas com a importância decisiva do trabalho editorial na constituição dos seus livros. Talvez seja até este embate com a materialidade singular dos textos de Pessoa que conduz Sena ao desencanto, apesar dos lampejos de génio que encontra nos trechos do *Livro do desassossego*. Está naqueles manuscritos um esboço de livro a todos os títulos excecional, mas que não possui nem ordem nem definição, e se resume a uma substância sem forma. Não se pode afirmar que seja uma correlação de causa a efeito, mas é durante o trabalho de Sena sobre o *Livro do desassossego* que se consuma a sua – pelo menos aparente – mudança na tonalidade valorativa de Pessoa. A partir de então, Sena passa a definir Pessoa como, mais do que um eu fictício, alguém que deliberadamente se suprimiu a si mesmo. Esta é a ideia central de uma certa comunicação a um congresso, em 1977, que pode representar, para Jorge de Sena, um gesto precursor do que Mário Cesariny publicará doze anos mais tarde como um ataque cerrado: *O virgem negra*. Dito de outro modo, Sena teria desencadeado o distanciamento em relação a Pessoa que, ao longo dos anos 80, se verifica por parte da (ou de alguma) intelectualidade portuguesa. O clímax dessa comunicação de 1977, cujo eloquente título é «O homem que nunca foi», exprime esse distanciamento com (talvez excessiva) clareza:

Imaginemos a imensa quantidade de prosa e verso, publicada ou inédita, escrita por esse homem que viveu apenas 47 anos. Se a estes anos subtraírmos, a mais do tempo de escrever tudo isso, o tempo gasto no café com os amigos, o tempo passado com a família e pessoas conhecidas, ou o tempo que se sabe que gastava em deambular um pouco por Lisboa acima e abaixo, e ainda o tempo que ele consumiu a suicidar-se com bebidas alcoólicas, quando foi que ele viveu? Nunca... (SENA 1982, vol. 2, p. 192).

E é por isso que, como descreve Sena a seguir, nós ouvimos, ao ler a poesia dita ortónima, «ventos que passam por dentro de uma casa desabitada» (*ibidem*). Fernando Pessoa – o ortónimo heterónimo – não passa de «uma casa desabitada».

Por outro lado, aquela que veio a ser a última intervenção pessoana de Jorge de Sena, em 1978, «O “Meu Mestre Caieiro” de Fernando Pessoa e outros mais», nova comunicação a um congresso pessoano, assenta nessa outra ideia que se combina com a anterior, a de que Pessoa é incapaz de amar. O que, no caso do mestre Caieiro, se vem a traduzir pelo voluntário «sacrifício de qualquer fruto do Amor, que não seja a fecundidade estéril da poesia mesma» (*ibidem*, vol. 2, p. 218), modo ultra-disfemístico de caracterizar a sua poesia. Muito embora, neste ensaio, seja luminosa a reconstituição que Jorge de Sena faz da biografia de Alberto Caieiro, chamando a

atenção para detalhes da própria biografia de Pessoa que aí são integrados. Descobre, por exemplo, a identidade daquela «tia velha, tia-avó» com quem Caeiro vive no campo, e que seria a transposição de Maria Xavier Pinheiro, tia-avó materna, mulher culta e poeta, de quem fala elogiosamente ao poeta Armando Côrtes-Rodrigues; depois, que o número de anos de vida por Pessoa atribuídos a Alberto Caeiro é igual ao dos anos que vivera o seu melhor amigo, Mário de Sá-Carneiro, suicidado com 26 anos quase completos; e, enfim, que a tuberculose que vitima Caeiro é a mesma doença que rouba o pai a Pessoa quando ele tem 5 anos – havendo ainda um pormenor de relevo: são também cinco os «anos fictícios de atividade poética (1911-1915) que Pessoa atribuiu ao seu Mestre Caeiro» (*ibidem*, vol. 2, p. 219). E, em tudo isto, há uma surpreendente identificação. É como se Jorge de Sena fosse capaz de tornar sua a obra de Pessoa, ao ponto de vê-la por dentro. Do que resulta uma configuração genética dela, quase uma psicografia do criador oculto – na verdade, a última homenagem de um poeta a outro poeta.

A grandeza de uma obra

A interpretação da heteronímia por Jorge de Sena parte da conceção presencista que comecei por referir. Nesse contexto, se os heterónimos são supostos emergir da personalidade de Fernando Pessoa, se eles correspondem a uma ideia de «multiplicação objectiva da subjectividade», ou, ainda, a uma «necessidade de encher, com gente mais real que a gente real, a solidão e o vazio» (prefácio de 1974 aos *Poemas ingleses* – in SENA 1982, vol. 2, p. 105), a sua seria uma história de herói romântico negativo, e não a de um moderno.

No entanto, este «herói romântico negativo» não oferece bem, em Jorge de Sena, uma figuração crítica paralela à do citado *Virgem negra* de Mário Cesariny – que é uma sátira tanto mais violenta quanto combina uma mistura explosiva de poesia e política, conjugada com uma estratégia de valorização retroativa de Teixeira de Pascoaes contra Pessoa. Em Jorge de Sena, o entendimento dos vários ângulos de uma poética e de uma história textual tão extravagantes como as de Pessoa assenta, do primeiro ao último momento, como já referi, nas mesmas intuições interpretativas que expõe na citada «Carta a Fernando Pessoa». Se, por um lado, Sena vê nos heterónimos «uma desesperada defesa contra o vácuo que [...] sentia em si próprio e à sua volta» – recusa, por outro lado, que os heterónimos sejam «personagens independentes» dele. Além disso, afirma a grandeza de Pessoa com todas as letras: «V. não foi um mistificador, nem foi contraditório. Foi complexo, da pior das complexidades – a sensação do vácuo dentro e fora. V. não foi um poeta do Nada, mas, pelo contrário, poeta do excessivamente tudo, do excessivamente virtual, de toda a consciência trágica da probabilidade, que a crença no Destino não exclui»

(SENA 1982, vol. 1, p. 27-28). Sena, afinal, vê em Pessoa um moderno, sem dúvida, e mesmo o maior dos modernos.

Para o compreender melhor, podemos ler num pequeno artigo sobre Rimbaud, publicado em 1954 no *Comércio do Porto*, o seguinte: «a grandeza de uma obra deve tudo a uma capacidade de grandeza que em seu criador havia» (SENA 1961: 112). Esta ideia, a de uma essencial «capacidade de grandeza» do homem antes da obra, justifica, no caso limite de Rimbaud, uma reinterpretação do seu célebre abandono da poesia, que, em vez de ser vista como uma espécie de traição, passa a ser compreendida como um sacrifício: «É o sacrifício de tudo o que releva do convívio, da bondade, do amor, da paixão, do conhecimento, da criação de beleza, à conquista de um “pudor” definitivo» (SENA 1961: 113). Ora, é neste mesmo sentido que podemos ler o reconhecimento de Pessoa como, afinal, tudo menos um poeta falhado ou menor. Sena escreve assim na «Introdução ao *Livro do desassossego*»: «uma coisa é ser-se o poeta da negação e muito outra a negação de um poeta, apesar de quanto, para que aquela negação tenha realização estética, o poeta tenha que usar de meios negadores do que tradicionalmente se entenda que um poeta é» (SENA 1982, vol. 1, p. 193-194). De resto, o *Livro do desassossego* é o livro (mesmo que Sena não coloque a questão epistemológica que o uso dessa palavra coloca) «que mais completamente representa a dramaticidade dolorosa da negação a que ele dedicou a sua vida» (SENA 1982, vol. 1, p. 197).

Depois, é no final dessa mesma «Introdução» que se delinea o mais negro dos ícones: Pessoa suicida-se «heterónimo a heterónimo, nos descampados da alma», cumprindo um «suicídio exemplar, executado a frio, durante vinte e cinco anos de poesia» (*ibidem*, vol. 1, p. 242). Isto é, Pessoa é aquele que faz, na sua poesia, «a medonha demonstração de que o homem existe pelos seus atos e não é outro senão eles, e que não existe, *senão como ficção*, quando, em lugar de aceitar *ir sendo*, escolhe fixar-se na pedagogia monstruosa de ser por conta alheia, de perder-se na “floresta do alheamento”» (*ibidem*). Mas, neste ponto crucial, Jorge de Sena percebe em Pessoa o mesmo gesto que transmuta Rimbaud em mito fundador da poesia moderna. É que, sem o seu sacrifício, «jamais nos descobriríamos como um não-ser que se realiza, se não tivesse havido este ser, chamado Fernando Pessoa, que se desrealizou». Assim, um poeta que começa por ser iluminado pela mais negra das luzes (o vazio, o estéril, o suicidado) pode vir a participar daquela que é a experiência suprema de Rimbaud, que se descreve a si mesmo, em «*Les déserts de l’amour*», nestes termos: «*il ne fit que s’amener à la mort comme à une pudeur terrible et fatale*» (*apud* SENNA 1961: 113). E esse pudor é o sinal de uma aventura solitária sem concessões.

Este tema vai regressar com uma ofuscante clareza no *gran finale* daquele mesmo artigo que parece constituir a mais violenta das diatribes contra Pessoa, «O homem que nunca foi». No termo de uma descrição do vazio da sua vida e da sua natureza

de pobre fantasma, eis as duas últimas frases do texto: «E como todos os grandes poetas, e ele era mais do que só um, Pessoa estava – como Nietzsche proclamou no mais nobre sentido – para lá do Bem e do Mal. Não como um terrorista irresponsável, mas como um homem que se sacrificara, qual um Cristo, na cruz de ser palavras, palavras, palavras... por amor da humanidade» (SENA 1982, vol. 2, p. 193). Este tom não parece tingido de qualquer ironia, o que, decerto, não poderia ocorrer no momento culminante de uma exegese de tão implacável lucidez. De tal modo que esta imagem crística projeta a mais alta figura de poeta, com os traços de uma entrega ao «amor da humanidade» e ao amor pelas palavras. Em vez de um homem de palha que evita o risco de viver em seu próprio nome, ou de um mártir de qualquer confissão obscura, esta ideia do *sacrifício* de Pessoa sugere uma experiência poética dos limites do humano.

Bibliografia

BERTOLAZZI, Federico (2010) – *Noite e dia da mesma luz. Aspectos da poesia de Eugénio de Andrade*. Lisboa: Colibri.

PESSOA, Fernando (2012) – *Teoria da heteronímia*. Ed. Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim.

PESSOA, Fernando (1942) – *Poesias*. Ed. João Gaspar Simões e Luís de Montalvor. Lisboa: Ática.

SENA, Jorge de (1982) – *Fernando Pessoa & companhia heterónima*. Lisboa: Edições 70. 2 vols.

SENA, Jorge de (1961) – *O poeta é um fingidor*. Lisboa: Ática.

Jorge de Sena e Fernando Pessoa, o anti-Camões

RITA PATRÍCIO

Em 1959 Jorge de Sena sintetiza lapidarmente a relevância de Pessoa e de Camões como poetas fortes em relação aos quais pretende posicionar-se, para assim decidir o seu lugar na história da literatura portuguesa: «Não faço mais que continuar a boa tradição da poesia portuguesa, toda ela reflexiva, de Camões a Fernando Pessoa» (SENA 2013: 29). Continuar essa «boa tradição» aparece aqui como descrição suficiente do seu fazer poético, afirmando-se, desde logo, a desmesura do orgulho de se poder inscrever nessa linhagem. Tomando palavras de Joana Meirim, «a maneira como Jorge de Sena reconta a história da poesia portuguesa [...] permitirá verificar que é o próprio a reconhecer que completa a tríade, juntamente com Camões e Pessoa, dos mais notáveis poetas portugueses» (MEIRIM 2014: 19).

Se é de 1940 o primeiro texto de Sena sobre Pessoa, só mais tarde, muito em especial a partir da década de 60, Camões será objeto de atenção crítica. Como Jorge Fazenda Lourenço nota, Camões, que foi «referido apenas duas vezes e como que de passagem até 1946, e parecendo ausente nos textos da década de 50, surge, de modo fulgurante, a partir dos anos 60, como o oponente de Pessoa» (2012: 98). No longo estudo introdutório ao *Livro do desassossego*, só publicado postumamente (tendo Mécia de Sena balizado a escrita destes papéis senianos entre 1964 e 1969), Sena descreve Pessoa nos seguintes termos: «Fernando Pessoa não foi, e não é, o super-Camões que ele profetizou. Mas é (e as farpadas que a Camões várias vezes dirigiu são sintomáticas) o anti-Camões.» (SENA 2000: 149). É precisamente esse Pessoa como um anti-Camões para Sena que tomo como objeto deste ensaio.

A proposta seniana de descrição de Pessoa como anti-Camões propõe a correção da suposta autodescrição pessoana enquanto super-Camões: a correção é parenteticamente tida como sugerida pelo próprio Pessoa, pois as suas farpadas são lidas enquanto sintomas. Contudo, Sena não os elenca e a sustentação da sua proposta é feita a partir de uma longa descrição polarizada dos dois poetas:

Poucas vezes, se alguma, numa literatura e numa língua, se terão polarizado tão extremamente as condições estéticas da existência humana. Um não foi senão ele mesmo, reduzindo tudo à escala da sua experiência de vida, e amplificando esta experiência à estrutura do universo. O outro não foi senão «não-ele-mesmo», amplificando o nada à escala da sua não-experiência, e reduzindo esta não-experiência a não-estrutura do não-universo. Para um, o amor era a

força motriz do ser e do pensar. Para o outro, o amor simplesmente não era. Para um, o espírito conhecia-se não ter conhecimento. Para o outro, o conhecimento conhecia-se não ter espírito. Um foi a própria dialéctica do pensamento vivo realizando-se em estrutura estética. O outro foi a recusa do pensamento em estruturar a sua mesma essência dialéctica. Um sofreu dolorosamente o sofrimento. O outro sofreu angustiadamente que o sofrimento não existe. Um identificou-se com a História como acção e como destino. O outro transformou a História em epigramas, de que o destino se iludisse em mitos de Quinto Império (*ibidem*, p. 149-150).

Na descrição desta polarização, Sena opõe sistematicamente Camões, a positividade absoluta, a Pessoa, sempre descrito como o seu negativo. Percorrendo distintos tópicos do entendimento crítico das poéticas camoniana e pessoana, tais como a relação entre a experiência, o amor, o pensamento, o sofrimento, a História e a poesia, Sena desenha figuras absolutamente antitéticas. A aposta argumentativa é no contraste, e mesmo quando Camões e Pessoa são situados em terreno comum essa proximidade serve para dar a ver as suas diferenças:

Ambos viram Deus muito longe de suas humanidades: mas um tinha intercessores, e acreditava neles (os deuses, a alma minha gentil, até o papel seu secretário), e o outro não os tinha (e por isso os seus deuses são sempre imagens de outro deus maior). Não podemos saber qual deles amou mais: se o que amou muito, se o que não podia amar. Não podemos também saber qual deles foi «sincero», porque foram demasiado grandes para a sinceridade com que os homens comuns se iludem. Não podemos saber quão verdadeiros foram para si mesmos, ou qual nos mentiu mais. São demasiado poetas, para que possamos sabê-lo e sempre estará, entre eles e nós, o que fizeram e o por que valem. Só os poetas menores estão, para que os vejamos, entre nós e as obras. Eles são aquilo que escreveram, e por isso mesmo são poetas maiores (*ibidem*).

Ser-se um poeta maior, aqui, é ser-se só aquilo que se escreve: o excesso de se ser poeta maior implica, pois, a inacessibilidade à pessoa e consequentemente a juízos de sinceridade e afins. Entre nós e eles estará sempre a obra, esse feito e essa razão de valor. Mas Sena, declarando programaticamente a inacessibilidade do poeta maior («Só os poetas menores estão, para que os vejamos, entre nós e as obras», *ibidem*, p. 150), não deixa de, enquanto crítico, ver a intenção do poeta na obra, descortinando uma *intentio operis* que recoloca naturalmente o poeta como coisa que o crítico vê:

Mas um escreveu para ser, e para ser com uma intensidade que raros poetas do mundo se deram a si mesmos; e o outro fê-lo para não ser, com uma persistência de suicídio em vida. Camões transformou as suas frustrações em triunfos.

Pessoa transformou em frustrações admiráveis os seus triunfos sobre si mesmo. Um é o ser, o outro o não-ser. E até nos problemas editoriais que a obra deles suscita são o oposto um do outro: ambos em grande parte póstumos, um é incerto porque toda a gente foi confundida com ele, e o outro é-o por ter criado a gente com que o confundissem. De um, não há papéis. Do outro, há papéis de mais. Um deixou que tudo se lhe perdesse. O outro, não houve tira de papel ou de frase que não guardasse. É que um era uma estrutura fechada sobre si mesma, e sempre estaria todo num fragmento qualquer; e o outro necessitava de todos os fragmentos, não para reconstituir-se, mas para dissipar-se. Da angústia de Camões, eleva-se uma tremenda serenidade. Da irónica superioridade de Pessoa, emana um calmo desassossego (*ibidem*).

Seria precisamente esse desassossego a constituir a matéria do *Livro* a apresentar. A conclusão destes parágrafos, com o seu paralelismo quiasmático, equipara e distingue Camões e Pessoa, o segundo descrito sempre contra o primeiro.

No estudo sobre «Ela canta, pobre ceifeira», segundo Mécia de Sena datável de 1965-1966, há uma longa nota, a oitava, em que Sena compara Camões e Pessoa. Ainda que a comparação comece por ser favorável ao primeiro – «Camões foi dialecticamente muito mais arguto e mais lúcido do que nunca o foi Pessoa» (*ibidem*, p. 218) –, Sena aproxima, quer em termos de mundividência, quer em termos de valor, os dois autores. O ensaio, mais do que uma confrontação, é um exercício comparativo que parte da identificação do comum para, a partir daí, desenhar algumas diferenças¹. Gostaria de destacar, neste cotejo dos dois poetas, a qualificação das consciências que os distinguem: e temos assim uma «supraconsciência em Camões (abrindo-lhe a compreensão do carácter normal da dialéctica, ou seja, da «matéria pura» que continuamente procura a sua «forma»» (*ibidem*), e uma «infraconsciência em Pessoa». Se na supraconsciência camoniana «o processo dialéctico encontra a sua formulação dinâmica», na infraconsciência pessoana, esse processo dialéctico fixa-se «em eventualidades permanentes de que o tempo exterior é excluído como experiência, porque a heteronímia é a vida tornada a-temporal» (*ibidem*, p. 219). Sena abandonará estas categorias, mas é aqui evidente a diferença entre a dimensão superlativa da consciência camoniana a contrastar com a posição inferior da consciência pessoana.

1 O desenho dos retratos poéticos de Camões e Pessoa a partir de traços comuns é visível em passagens como: «Um e outro extremamente abstraccionantes e agudamente sensíveis ao próprio fluir do pensamento [...]; a poesia de ambos, independentemente das dissimelhanças evidentes, tem afinidades (e recíprocas divergências) muito curiosas. Ambos documentam casos últimos de refinada alienação psico-social [...]. Essa recusa leva-os diversamente a uma vivência dialéctica que profundamente, se personaliza [...]. Quanto ao carácter de alienação psico-social que igualmente atribuímos a Camões e a Pessoa [...]» (*ibidem*, p. 218).

Muito diferente é a estratégia de confronto entre Camões e Pessoa no ensaio dedicado ao *Livro do desassossego*. Parte do conteúdo da oitava nota de «Ela canta, pobre ceifeira» – estudo que, contrariamente ao sugerido pela ordem de publicação em *Fernando Pessoa & C.^a heterónima*, creio ser anterior ao texto que apresentaria o *Livro* – passa para essa introdução, mas já sob o signo da oposição:

Como Camões, Pessoa viveu terrivelmente a alienação de toda uma época e de toda uma fase civilizacional: aquela, opondo a um mundo que se tornava pavorosamente monolítico um super-eu absorvente, que era a contrapartida dialéctica de uma vida dissipada através do mundo; este, opondo a um mundo que se cindia por todos os lados, uma multiplicidade de eus, que eram, por sua vez, a contrapartida dialéctica de uma vida que, ciosamente, e para que isso fosse possível, se negara a qualquer dissipação, qualquer convivência que não consigo mesma (*ibidem*, p. 157).

Camões aparece aqui como um «super-eu absorvente», Pessoa como «uma multiplicidade de eus»: ao carácter superlativo do eu camoniano, Sena contrapõe a natureza fragmentária dos eus pessoanos. Nas páginas introdutórias ao *Livro*, Sena começara por definir Pessoa como um «anti-eu»: «Ele não foi um eu, mas um anti-eu» (*ibidem*, p. 146). Podemos, assim, tomar «eu» e Camões como sinónimos. O que Pessoa como anti-Camões deixa evidente é a insistência na descrição do poeta como da ordem de não-ser. Quase a terminar a sua apresentação do *Livro*, escreve Sena: «Na noite de não-ser, no limbo da imaginação, na margem da beira-mágoa de onde fitava o nada, exatamente nos antípodas de onde Camões fitara tudo, atingiu ele, por isso mesmo, a própria essência da poesia.» (*ibidem*, p. 205). Nessa medida, Pessoa é o espelho do nada e Camões seria o seu absoluto reverso. O ensaio parece terminar com a defesa de que tanto Camões como o anti-Camões atingem «a própria essência da poesia», sugerindo mesmo que esse atingimento se dá precisamente pela posição antitética relativamente a Camões: é porque está «exatamente» nos seus antípodas, é «por isso mesmo», que Pessoa afinal alcança o âmago do poético.

Mas gostaria de me deter um pouco nesta oposição ser/não-ser a corresponder a à oposição Camões/Pessoa. O primeiro foi sempre lido e descrito como uma plena presença: escreve Sena no seu diário em 1954: «a consolação que é pensarmos em que o Camões existiu, pois que é o único companheiro do português que é poeta e pensa» (SENA 2004: 131). Em relação ao segundo, Sena defendera, desde 1944, a ideia de uma heteronímia total, ou seja, o entendimento do ortónimo como outro heterónimo: «toda a sua tendência para a “despersonalização”, para a criação de poetas e escritores “heterónimos” e não pseudónimos, significa uma desesperada defesa contra o vácuo que V. sentia em si próprio e à sua volta» (SENA 2000: 19). Esse «vácuo» é já um não-ser, ideia que será nuclear do ensaio quase final: «Fernando Pessoa: o homem que nunca foi», de 1977. Nesse ensaio, Sena retoma

uma descrição polarizada entre Camões e Pessoa: este estaria «no vero pólo oposto daquele grande Camões que ele professava não admirar muito, não deixou a vida pelo mundo em pedaços repartida, como Camões, com boas razões, disse da sua mesma» (*ibidem*, p. 355). Para além disso, Sena atribui a Pessoa a consciência da relatividade do seu valor:

Fernando Pessoa sabia perfeitamente (e desde muito cedo na vida) que, apesar do génio de um ou outro dos seus amigos e companheiros, e de alguns outros da geração seguinte, a primeira metade do século xx, em poesia escrita em português, seria sua, para lá da grandeza que lhe daria um lugar muito próximo de Camões na história literária (*ibidem*, p. 357).

Pessoa fica assim situado, quer no cânone (próximo de Camões, mas não ao seu nível), quer na história da poesia escrita em português (segundo Sena, Pessoa sabia «perfeitamente» que a sua supremacia se restringia à primeira metade do seu século).

Na introdução ao *Livro do desassossego*, há ainda uma passagem que gostaria de destacar:

Em precisão rigorosa da expressão, em articulação estrutural do pensamento, em ciência rítmica da frase, Pessoa, e é bom que se diga, é talvez o único poeta português que sofre comparação com o paradigma máximo da língua, que Camões é. [...] Mas ser-se o poeta da negação do eu e das realidades aparentes, sistematicamente, e metodicamente, como Fernando Pessoa foi (com tudo o que por vezes é habilidade frágil – e quem as não tem, ou se diverte a usar delas?), num nível de alta consciência linguística, só ele. Se isso é pouco, se é muito, se a nossa cultura estava aguardando o anti-Camões de que precisava para escapar ao ensimesmamento que o génio de Camões lhe impusera, eis o que é uma outra questão (*ibidem*, p. 162).

Aqui o anti-Camões parece funcionar como um dinamizador necessário. Se o génio de Camões impusera à literatura portuguesa um ensimesmamento, ou seja, se a sua presença era inibidora da constituição de uma verdadeira tradição, só o seu antídoto, só um anti-Camões, parece poder desbloqueá-lo. Contudo, esse poder não é afirmado, mas remetido a «uma outra questão», que fica por responder. A ausência de uma afirmação é sintomática. Sena, em meados da década de 60, não quer explicitamente reconhecer a Pessoa essa função histórica.

Neste texto, Camões serve sempre a Sena para relativizar Pessoa:

Mas, ainda quando as obras magnas existam para humilhar e fascinar os que não são capazes de fazê-las (e Pessoa não é, tenhamos paciência e ele postumamente também, um Dante, um Camões, um Goethe, ou o Shakespeare ou

o Milton, que ele fazia tanta questão de fingir que admirava mais), isso não implica que o poeta que elas humilham seja muito menor do que os autores delas (*ibidem*, p. 158).

A afirmação de que Pessoa não seja um Dante, um Camões, ou qualquer um dos outros poetas maiores, tem na crítica de Sena um alcance muito para além do parentético. É também muito significativa a notação da pouca distância entre o poeta humilhado pelas «obras magnas», podendo esse poeta humilhado chamar-se Pessoa ou Sena, e a obra dos maiores: ainda que Sena queira deixar evidente que Pessoa não é Camões, e que o *Livro do desassossego* não é *Os Lusíadas*, também é clara a impossibilidade de decretar uma diferença segura entre ambos.

Pessoa, enquanto anti-Camões, diz o enfrentamento de Sena a essa presença que lhe fora tutelar. Osvaldo M. Silvestre discutiu já como «o romance de educação do Sena poeta pressupõe na sua origem [...] uma relação constitutiva com Pessoa» (2011: 73) e como essa relação constitutiva é revisitada no ensaio seniano «Vinte e cinco anos de Fernando Pessoa», que retoma a «Carta a Pessoa» de 1944. Essa carta, primeiro testemunho dessa relação, termina com uma chave camoniana:

Não creio, portanto, que a morte o tenha prejudicado, meu Amigo: V. não diria mais do que disse; V. tinha dito sempre a mesma coisa – maravilhosamente, de quantas maneiras possíveis.

Veja, no entanto, as «*Malhas que o Império tece*»! Porque V., à parte o seu caso único na história das literaturas, para ser algo do super-Camões que anunciara, não precisava de ter publicado uma espécie de *Lusíadas*, e de deixar as Líricas dispersas por revistas, ou amontoadas num baú, entregues às mãos do acaso e da amizade... (SENA 2000: 21-22).

Para Sena, em 1944, Pessoa é o super-Camões que dispensa mesmo a publicação de *Os Lusíadas*. Em 1953, afirma ainda que «não há criação autêntica sem versátil despersonalização – e na forma peculiar como tal despersonalização se processa é que, quanto a mim, reside o carácter peculiar, a personalidade do poeta» (SENA 1961: 17), num ensaio que será coligido no volume sintomaticamente intitulado *O poeta é um fingidor*. A conquista de uma distância relativamente a Pessoa é proclamada em 1960, no prefácio a *Poesia I*, em que Sena dará testemunho da tentativa de afastamento dessa presença tutelar:

[...] a poesia não é de facto um fingimento. Se algumas vezes tentei elucidar e defender essa poética que um Pessoa constituiu base do meu ser poético, o fiz sempre contra mim, levado pelo sentimento de que nos urge compreender e

aceitar como cada qual se propõe, antes de assumirmos o que seja uma outra proposição mais nossa [...].

Mas repugnou-me sempre a parte de artifício, no mais elevado sentido de técnica de apreensão das mais virtualidades, que um tal fingimento implica (SENA 1988: 25-26).

Na aceitação desse outro, Sena descreve-se, afinal, anti-Sena: a defesa da poética pessoana como fundamento para uma identidade poética própria teria sido feita «sempre contra» si e o carácter artificioso do fingimento teria sido causa de repugnância. Para Sena, assumir uma proposição mais própria é passar de anti-Sena a anti-Pessoa. Ou, mais concretamente, é ser Sena um super-Pessoa. No ensaio «Vinte e cinco anos de Fernando Pessoa», Sena fala-nos da «lição de Pessoa que nos cumpre ultrapassar», indicando assim a hora de dispensar o mestre, já historicamente desajustado ao tempo presente:

E esta dialéctica da mentira e da verdade, que não tem de ver nem põe em causa a *honestidade* e a *lealdade*, sem as quais não são possíveis a arte nem a compreensão dela são precisamente a lição que nos cumpre ultrapassar. Nós não podemos ficar na obra de um homem que nasceu em 1888, na «belle époque» (não era seu pai o crítico musical das óperas do teatro de S. Carlos, defronte do qual nasceu o poeta?), e morreu em 1935 (quando a guerra de Espanha ia estalar, modificando por completo o panorama socio-cultural do mundo). Mas, se apenas a saborearmos ou nos aborrecermos dela é nela, irremediavelmente, que ficaremos, já que nenhum outro poeta pôs como ele, em português, a questão da personalidade. Ou ficaremos no jogo que ele abriu, e, alheios à transcendência que ele cria, praticamos saborosas rendas femininas de verso e de crítica; ou, negando essa transcendência, a transferimos para a humanidade cujo refazer quotidiano é missão da poesia. Honestamente e lealmente, não há outra saída (2000: 136).

Se nenhum poeta se ocupou, como Pessoa, da questão da personalidade, a poesia só pode continuar se operar uma deslocação que a possa tornar produtiva, encontrando novos modos de dizer essa questão. A possibilidade de superar o fatal jogo labiríntico que a obra pessoana engendra é «ultrapassar a sua lição» e a única saída para um poeta pós-Pessoa é negar a transcendência pessoana do poético e transferi-la para «a humanidade», que aparece, para Sena, como matéria da poesia enquanto objeto de um «refazer quotidiano», isto é, como definível a partir da experiência sensível da vida. Para que a sua poesia prossiga, Sena deve tornar-se um anti-Pessoa, pois é a negação do legado pessoano que o pode redefinir como poeta. Um ano mais tarde, numa carta a Vergílio Ferreira, Sena dá conta do seu agrado pelo

reconhecimento (ainda que insuficiente) da sua luta «por um progresso expressivo para além de Pessoa»:

Vou explicar-lhe o que penso, com a maior sinceridade. Independentemente da categoria, que não vem ao caso, eu sempre pensei que – e me agrada muito ver isso reconhecido embora confusamente – que eu lutara por um progresso expressivo para além de Pessoa, e que, com efeito, o Régio e o Torga eram, a muitos títulos, ante-Pessoa, como aliás curiosamente, com a excepção do Casais, toda a *presença* (SENA e FERREIRA 1987: 50).

Ou seja, tal como Pessoa enquanto anti-Camões desbloqueara a poesia do impasse que Camões lhe impusera, Sena enquanto anti-Pessoa (ou super-Pessoa) tem a mesma função de assegurar a possibilidade da continuação do poético. Recordo a citação seniana de que parti: «Não faço mais que continuar a boa tradição da poesia portuguesa, toda ela reflexiva, de Camões a Fernando Pessoa» (SENA 2013: 29). Mais do que integrar um cânone restrito, continuar essa boa tradição significa replicar o exemplo do predecessor na superação do seu antepassado tutelar.

Para terminar, gostaria de olhar para o título *Fernando Pessoa e C.^a heterónima: estudos coligidos 1940-1978*. Como sabemos, trata-se de uma obra póstuma, organizada por Mécia de Sena. Na nota explicativa da 1.^a edição, é a organizadora que nos esclarece quanto à autoridade e à antiguidade do título: aquando da possibilidade de publicação de um volume de estudos pessoanos, «Jorge de Sena deu-lhe o título que havia tempo lhe pusera: *Fernando Pessoa e C.^a heterónima*.» (SENA 2000: 11). Numa nota, Jorge Fazenda Lourenço mostrou já que esse título foi sendo experimentado ao longo de vários textos pessoanos (cf. LOURENÇO 2012: 97-98). Recordo estas experiências: «Fernando Pessoa, Lda. (artefactos poéticos e indústrias afins)», (1954); «Sociedade de escritores F. N. Pessoa, Lda.» (1964-1969?), «Sociedade de escritores virtuais» (1964-1969?); «Sociedade heteronímica» (1964-1969?); «Sociedade de Escritores Fernando Pessoa Lda.» (1964-1969?); «Sociedade de autores Fernando Pessoa & C.^a» (1965-1966); «Obra de Fernando Pessoa & C.^a (ou seja, a sociedade heteronímica em que ele se realizou» (1958-1974). Atendendo a este elenco, vemos que o ensaio do título começa em 1954. Essa primeira ocorrência é particularmente significativa, pois, se as outras as expressões pretendem descrever o universo poético pessoano (pretensão que a explicação parentética final ilustra), esta é de índole diferente. Dando exemplos de algumas reduções críticas de que se pretende afastar, escreve Sena, em 1954:

Seria isso incorrer naquele pecado de miopia crítica, muito habitual entre nós, e no domínio do qual tudo se passa adentro de fronteiras, como coisa arrancada aqui em família: o Walt Whitman importado como folha de estanho para uma

conserva poética, marca Álvaro de Campos, de uma firma: Fernando Pessoa, Lda. (artefactos poéticos e indústrias afins). Essa miopia crítica é uma sobrevivência anacrônica do tempo em que, no dizer irónico de Eça de Queiroz, a «civilização nos vinha pelo pacote» (2000: 89).

Segundo Sena, descrever Álvaro de Campos como «a marca Álvaro de Campos, de uma firma Fernando Pessoa, Lda. (artefactos poéticos e indústrias afins)» é próprio dos que incorrem no pecado da miopia crítica e uma designação que tome Pessoa como sinónimo de uma firma comercial comporta, então, irónica e depreciativamente, a denúncia de um olhar crítico insuficiente e redutor.

A dimensão depreciativa de expressões congêneres ao título do volume pessoano de Sena está bem presente na correspondência do autor a partir de 60, precisamente o ponto de viagem relativamente a Pessoa. Tomo alguns exemplos: numa carta a José Augusto França, datada de 11 de maio de 1960, pergunta «quem diabo é um certo Mendes ou Martins aí em Paris, que consta ser agente da PIDE e era agente de ligação secretíssimo em Portugal (por parte de Galvão & C.^a!!!)?» (SENA e FRANÇA 2007: 166); ao mesmo destinatário, escreve a 1 de junho de 1961, que «[o]s excessos das revoluções de esquerda sempre os achei legítima defesa, e uma Cuba em Portugal teria talvez a vantagem de varrer todo o mundo: Salazar & C.^a, Cunha Leal & C.^a, A. Gomes & C.^a, e até, quem sabe, Mário Soares & C.^a» (*ibidem*, p. 204); a Vergílio Ferreira, em 16 de julho de 1961, esclarece que «[e]u não acusaria V. de regressar ao «eu» – o que era um disparate que tanto alegrou os Simões & C.^a» (SENA e FERREIRA 1987: 48); e a Sophia de Mello Andresen, a 9 de janeiro de 1968, declara «onde a língua não é a nossa, como aqui, ninguém se interessa por nós, e mesmo quem estuda português não tem consciência de quem eu seja, nem se interessa por isso: pois se a crítica e os historiadores só lhe falam de Namoras & C.^a!! (BREYNER e SENNA 2009: 98). Dada a carga negativa evidente no uso da fórmula «& C.^a», que pretende esvaziar de autenticidade e valor aqueles por ela abrangidos, o título *Fernando Pessoa e C.^a heterónima* não fica, pois, em boa companhia. Mas Pessoa e a sua poesia foram uma companhia complicada para Sena.

Em 1954, Sena confessa «a consolação que é pensarmos em que o Camões existiu, pois que é o único companheiro do português que é poeta e pensa» (SENA 2004: 131); no mesmo período em que se consolava com a existência de Camões, declarando-o o único companheiro possível, Sena disse também a dificuldade em suportar a companhia desse outro que era Pessoa, que se lhe impunha pela grandeza. Sob o título «Quatro notas críticas ou várias desventuras em quatro capítulos incompletos» (escritas, segundo Mécia de Sena, entre 1950 e 1954), Sena desenha o seu perfil de crítico. Defendendo suspender o seu gosto pessoal no momento de eleger os seus objetos de estudo, Sena diz a sua isenção na reiterada tentativa de consagração de «obras e autores dignos dela, mas que pessoalmente, me interes-

sam pouco ou me são antipáticos». A ilustração deste gesto é significativa: «É assim que estudei a sério os escritos do grande Fernando Pessoa, que acho uma criatura detestável. (SENA 1984: 113). Pessoa já não era o poeta a quem afetuosamente escrevera em 1944 e a quem reconhecera dever a sua iniciação artística; era agora uma «criatura detestável», mas cujos escritos Sena estudava «a sério». No início da década seguinte, Sena proclamará programaticamente a sua distância relativamente a Pessoa e na sua autobiografia literária esse corte passa a ser um momento fundamental, pois é a pedra de toque da redefinição dessa nova identidade poética seniana. Sena só se reconhecerá quando se disser anti-Pessoa, podendo assim continuar a boa tradição lírica portuguesa.

Bibliografia

- BREYNER, Sophia de Mello e SENNA, Jorge (2009) – *Correspondência 1959-1978*. 3.^a ed. Lisboa: Guerra e Paz.
- LOURENÇO, Jorge Fazenda (2012) – «Lendo Jorge de Sena leitor de Fernando Pessoa». *Pessoa Plural*. N.º 2, p. 88-114.
- MEIRIM, Joana (2014) – *Literatura e posteridade: Jorge de Sena e Alexandre O'Neill*. Dissertação de doutoramento em Estudos da Literatura e da Cultura, Teoria da Literatura apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- SENA, Jorge de (2013) – *Entrevistas: 1958-1978*. Ed. Mécia de Sena e Jorge Fazenda Lourenço. Lisboa: Guimarães Editores.
- SENA, Jorge de (2004) – *Diários*. Ed. Mécia de Sena. Porto: Caixotim.
- SENA, Jorge de (2000) – *Fernando Pessoa & C.^a heterónima: estudos coligidos 1940-1978*. 3.^a ed. Lisboa: Edições 70.
- SENA, Jorge de (1988) – *Poesia I*. 3.^a ed. Lisboa: Edições 70. 1.^a ed. 1960.
- SENA, Jorge de (1984) – *O reino da estupidez I*. 3.^a ed. Lisboa: Edições 70.
- SENA, Jorge de (1961) – *O poeta é um fingidor*. Lisboa: Ática.
- SENA, Jorge de e FRANÇA, José-Augusto (2007) – *Correspondência*. Org. e notas Mécia de Sena. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- SENA, Jorge e FERREIRA, Vergílio (1987) – *Correspondência*. Org. e notas Mécia de Sena. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- SILVESTRE, Osvaldo Manuel (2011) – «O menino (Doutor) entre os doutores: Fernando Pessoa em Jorge de Sena nos anos 40». In *Central de poesia: a recepção de Pessoa nos anos 40*. Org. Patrícia Soares Martins, Golgona Anghel e Fernando Guerreiro. Lisboa: Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, p. 65-86.

A ARTE DE SER MODERNO

A R T E D E S E R M O D E R N O

«Modernos antigos e modernos» no projeto crítico de Jorge de Sena

FÁTIMA FREITAS MORNA

Atualmente, o maior problema crítico dos «modernos» é distinguirem de si mesmos os formalismos superficiais que apenas disfarçam anseios de integração social na economia neocapitalista de consumo

Jorge de Sena

Há na atividade crítica de Jorge de Sena, ou pelo menos em parte dela, uma espécie de sentido de missão que se foi revelando de muitas maneiras ao longo dos anos. Quando, por exemplo, tornou acessíveis ao público falante de português textos de outras literaturas que considerava fundamentais, traduzindo-os, situando-os, por vezes comentando-os – e imediatamente pensamos naquelas «três centenas e meia de poemas ou fragmentos, ou trechos de obras vastas, de mais de uma centena de poetas ou colecções célebres» (SENA 1993: 13), representando «quinze literaturas», que foram reunidos sob o título *Poesia de 26 séculos*, um título achado por Eugénio de Andrade¹, que em muitíssimo ajudou a que tal publicação finalmente se fizesse em 1972, e cuja atribulada construção se pode acompanhar na correspondência trocada entre ambos e vinda a lume em 2016.

Parecerá estranho evocar aqui semelhante obra – uma antologia de traduções com o seu quê de espírito de divulgação, com inescapáveis traços de um didatismo, digamos, superior, mas didatismo mesmo assim² – quando não se trata de falar de traduções nem de antologias mas sim, de acordo com o título deste painel, da «arte de ser moderno».

1 Cf. o pedido explícito de Jorge de Sena em carta datada de Madison, Wisconsin, USA, 3 de junho de 1969: «Não sei que título dar a este outro volume de traduções, que evidentemente não pretende ser uma antologia da poesia universal desde Arquíloco a Nietzsche. Vinte e seis séculos de Poesia, tendo em subtítulo: poemas de 700 AC a 1900, traduzidos e apresentados por...? Ou qualquer coisa mais poética e atraente? Estou demasiado cansado para encontrar um nome inspirado: poderás ajudar-me nisto?» (SENA e ANDRADE 2016: 217).

2 Não deixa de ser curioso que, ao falar pela primeira vez a Eugénio de Andrade, em carta de 25 de maio de 1969, do seu projeto («[a] Primeira Parte das minhas outras traduções: uma massa de cerca de 60 poetas desde 600 AC até 1900... com cerca de 200 poemas»), Sena refira que «só uma dúzia destas traduções todas foi alguma vez publicada, pois que, sobretudo «didacticamente», mais publiquei sempre os modernos» (*ibidem*, p. 213). Mais do que às circunstâncias profissionais do professor, parece clara a referência à missão de intervenção no panorama literário português que Sena sempre fez sua, corrigindo perspetivas e revelando autores e obras cuja ausência ou ignorância, a seu ver, distorciam esse panorama.

No entanto, evocar para isso a *Poesia de 26 séculos* só parecerá estranho se não nos lembrarmos do outro nome que, mencionado mais do que uma vez na aludida correspondência com Eugénio de Andrade, Sena introduz, destacado como uma espécie de título alternativo, no final da «Nota de abertura» (datada de julho de 1971), numa sequência que vale a pena citar:

Modernos Antigos e Modernos não é uma antologia geral da poesia deste mundo, mas o vasto conjunto, em que temas e atitudes recorrem em variados contextos, é suficientemente vasto e diversificado para dar uma pálida ideia da riqueza imensa de que todo o ser humano é na verdade o herdeiro. Nunca a poesia, é certo, transformou o mundo – mas o mundo nunca se transformaria sem ela. (SENA 1993: 9).

A «Nota de abertura» não diz respeito, de facto, apenas ao volume em que surge (que é, nessa primeira edição, o primeiro de dois que abrangem os ditos 26 séculos)³ mas também a um terceiro, com título próprio, *Poesia do século xx*, que Sena já não veria impresso, e que constitui a indispensável segunda parte do projeto⁴. Por isso, a expressão «Modernos antigos e modernos», mais do que a viagem entre Arquíloco e Nietzsche, recobre na verdade um percurso entre o mesmo Arquíloco (700 a.C.) e Carlo Vittorio Cattaneo, o então jovem tradutor, exegeta e correspondente de Sena, e poeta ele próprio, nascido em 1941 e, portanto, com 30 anos à data da citada nota.

Ora o que se depreende da leitura dessa «Nota de abertura» é que o projeto materializado no conjunto dos volumes é suportado por uma hipótese de leitura global do sentido dos textos selecionados, que Sena enuncia ao caracterizar os seus dois ensaios que introduzem, respetivamente, os dois blocos, isto é, os textos que representam o antes e o depois de 1900:

Se a Introdução à Primeira Parte é, de certo modo, uma introdução geral, a da Segunda Parte é uma teoria do Modernismo, tal como surgiu e se desenvolveu

3 Mécia de Sena esclarece na «Nota à 2ª edição» (pela qual cito) que é feita «em conformidade com o plano inicial de um só volume», sendo a «segunda parte» aquele que veio a ser publicado já postumamente, *Poesia do século xx*. A divisão de *Poesia de 26 séculos* em dois volumes na primeira edição foi feita já em provas e por razões meramente práticas, «por receio que o tamanho da obra pudesse prejudicar, encarecendo-a, a sua divulgação» (SENA 1993: 5).

4 Na verdade, a ideia de conceber as antologias como um todo parece ter sido, uma vez mais, de Eugénio de Andrade, a quem Sena escreve, em carta de 18 de janeiro de 1971: «A tua ideia de Poesia de Vinte e Sete Séculos, acrescentando os modernos, seria excelente, [...] para dar um contrapeso de “atualidade” lá onde as pessoas não se interessam por nada que não seja “contemporâneo”. O maior problema, porém, é que o livro está a fazer-se, a outra parte não a tenho ainda preparada [...] e o prefácio comum tinha de ser inteiramente outro» (SENA e ANDRADE 2016: 380). O que não quer dizer que, contingências práticas à parte, Sena não tenha feito seu esse perfil da obra, a ponto de lhe dar a implicação teórica que se deduz do fragmento da «Nota de abertura» citado abaixo.

em várias literaturas nos princípios deste século. As duas partes mutuamente se iluminam: foi a libertação da poesia moderna o que deu à crítica contemporânea uma ampla capacidade de compreender e dar valor às mais diversas experiências expressivas do passado milenário; e a poesia moderna melhor se define e entende na constante comparação com o que, em todos os tempos e lugares, foi «moderno» de uma maneira ou de outra (SENA 1993: 7).

O termo «comparação» lá está, apontando por si só o que é talvez o grande alicerce teórico do universo seniano, que vive, por assim dizer, em estado de «constante comparação» (como quer que seja que ela se processe, não vem agora ao caso). Nesta perspectiva, o «moderno» da «poesia moderna» não é adequadamente apreensível fora da relação que o redimensiona nessa «constante comparação». Trata-se, portanto, segundo Sena, de uma categoria transitável, menos relativa às circunstâncias cronológicas ou periodológicas – e menos ainda topológicas – que tradicionalmente a viciam, do que a uma instância maior, que promove a dinâmica específica do poético em busca de «diferentes relações entrevistadas na realidade ou nela preferidas pelo pensamento e a sensibilidade» (SENA 1977: 343).

Não é portanto de admirar o quanto, nesta perspectiva, mutuamente se implicam criação poética e discurso crítico, por um lado, e, por outro, como no centro de todo esse universo, em ambas as dimensões, poética e crítica, Sena coloca o «moderno» como o ponto onde sincronias e diacronias se encontram, produzindo uma espécie de discurso total, capaz de entender e, por isso, de dar a entender «todos os tempos e lugares». Neste sentido, a antologia – aquela antologia – transforma-se na concretização, pelo menos alusiva, de uma espécie de utopia radical: o lugar do «moderno»⁵.

Por seu turno, há na exemplaridade demonstrativa do que Sena entende ser esse «moderno» de «modernos antigos e modernos», executada no abrangente *corpus* dos volumes de traduções com todo o seu aparato de estudos introdutórios e notas, um detalhe não menos esclarecedor acerca do caráter missionário que tantas vezes imbui a obra crítica de Sena, e que o autor acrescenta àquela citação, aplicando de forma explícita ao contexto português o objetivo da obra: «Especialmente em Portugal, é isto extremamente importante que se veja e sinta.» (SENA 1993: 7).

5 Vale a pena sublinhar como Sena, parecendo ecoar, nesta mútua implicação do «moderno antigo» e do «moderno», a perspectiva de T. S. Eliot a partir da qual se concebe que «o passado seja alterado pelo presente, tanto quanto o presente é dirigido pelo passado», para usar a famosa tradução de Monteiro-Grillo (ELIOT 1962: 24), está na verdade a contrapor-lhe um outro sentido, no qual as responsabilidades se desdobram: foi o «moderno» da «poesia moderna» que dotou a crítica da capacidade de entender o «moderno antigo», mas é o «moderno antigo», uma vez apreendido como tal (o mesmo é dizer, depois da intervenção da crítica), que permite melhor entender o «moderno» nessa mesma «poesia moderna».

Na verdade, por mais que recuse – e Sena com todas as letras há de recusar, em variadíssimos momentos – que a sua intenção seja didática⁶, é demasiado óbvio que um sentido de missão anima «quem, durante décadas dedica à tradução de poemas das mais diversas proveniências uma parte da sua paixão criadora», ainda que se trate sobretudo de «comunicar aos outros o seu prazer do convívio com a poesia de sempre» (SENA 1993: 8).

É o que, de resto, o próprio autor acaba por reconhecer mais adiante no mesmo texto, ao dizer que a sua «imensa viagem por vinte e sete séculos de poesia, postos em português no acaso de encontros tradutórios, sem ter intenção didática, acaba por funcionar como tal, pois que recorda ao público interessado uma modernidade de sempre, do mesmo passo que lhe permite conviver com poetas e poemas de outras línguas que acaso ignore» (SENA 1993: 9).

A missão que Sena neste caso assume tem portanto a ver com a correção de perspetivas no que respeita à noção de modernidade, perspetivas essas de que resultam traços negativos da cultura literária portuguesa com a qual lhe tocou conviver, nomeadamente a «superficialidade» e a «precipitação», decorrentes ambos de uma relação equívoca com os tempos e os espaços da própria criação cultural:

Demasiado o passado literário é tido [...] por algo não diretamente relevante para escritores e público, [...] não do afã da «contemporaneidade». E, na verdade, só se preocupa tanto com ser «moderno» e sobretudo do dia a dia, quem vive fora do tempo, o seu e o dos outros (SENA 1993: 7-8).

A desmontagem da relação semântica viciada entre o «moderno» e o «contemporâneo» é um dos focos mais constantes da atividade crítica de Sena desde sempre, desde aquele artigo que publicara em julho de 1939, ao rés dos 20 anos mal cumpridos, numa revista de estudantes, que já se intitulava «Em prol da poesia chamada moderna». É, como se sabe, o artigo que Mécia de Sena considera «a estreia de Jorge de Sena como ensaísta, e na mesma revista (*Movimento*) onde se estreara como

6 «Evidentemente que quem, durante décadas, dedica à tradução de poemas das mais diversas proveniências uma parte da sua paixão criadora, não foi didaticamente e para ajudar a compensar algumas ignorâncias pátrias que as fez e as publicou ou publica. E sim pelo gosto de fazê-las e de, tendo-as feito, comunicar aos outros o seu prazer do convívio com a poesia de sempre» (SENA 1993: 8). São muitas as afirmações provocatórias que Sena semeou ao longo dos anos a este respeito. Basta recordar como exemplo as que, no final dos anos 50, deixou na introdução aos ensaios do volume *Da poesia portuguesa*: «Eu nunca pretendi ser didático, ensinar fosse o que fosse; e sempre achei detestável o tom de honesta exposição catedrática, benevolente ou irada, a que não escapa mesmo o melhor do nosso ensaísmo ou articulismo crítico. [...] O nosso mal, entre nós, não é sabermos pouco; é estarmos todos convencidos de que sabemos muito. Não é sermos pouco inteligentes; é andarmos convencidos de que o somos muito [...] Nunca quis, pois, ensinar nada, nem sequer a pensar» (SENA 1988: 14-15).

poeta, no número anterior, de 13/3/39, creio que pela mão de José Blanc de Portugal, então seu colega na Faculdade de Ciências de Lisboa.» (SENA 2005: 210).

Mencionar estes detalhes fornecidos, em nota, pela coletora desse texto no volume *Poesia e cultura* (*ibidem*) justifica-se sobretudo se atendermos a que Mécia de Sena aí regista datações parciais que ocorrem no original datilografado («provavelmente pela avó materna») de «22, 23/4/39» e «fins de Abril», o que reforça a proximidade e quase sequência (pelo menos em termos de revelação pública) entre a criação poética e a reflexão crítica nesse momento inaugural da apresentação do autor.

Isto é, quando Sena (ou melhor, Teles de Abreu, como então ainda assina) tão esforçadamente argumenta «em prol da poesia chamada moderna», transformando acusações que se lhe fazem em características dela, dispostas em blocos de três mais três (numa arquitetura retórica que, nem por ser algo incipiente, deixa de fazer lembrar o uso de estratégias de organização triádica do discurso na apresentação como crítico de um pouco menos jovem Pessoa, em 1912), quando isto faz já o jovem crítico tem atrás de si o poeta, assinando também Teles de Abreu, e o seu poema «Nevoeiro», publicado no mesmo lugar uns meses antes. Como se, salvo as devidas distâncias, qual pequeno Aristóteles que nesse texto parece querer germinar, o crítico só pudesse teorizar porque o poeta tinha, antes, feito e divulgado o seu trabalho.

Mais do que mera justaposição, a mútua implicação ou a iluminação recíproca entre a criação poética e o discurso crítico aqui sugeridas parecem delinear já uma espécie de sinal premonitório da atitude que irá configurar, em larga medida, o percurso de Jorge de Sena, e que será não pouco responsável por muitos dos anticorpos que ele mobilizará contra si ao longo dos anos. É que se muitos poetas portugueses, entre 1939 e 1978, foram críticos – e excelentes críticos, uns mais do que outros, claro – muito poucos o terão sido tão «dos alicerces», que é a expressão que o jovem crítico usa para descrever o seu procedimento:

O assunto [a poesia chamada moderna] tem sido muito discutido e hoje já não começa tão perto, ou tão longe, dos alicerces como eu o vou começar; mas penso que partindo da origem é que todos têm possibilidade de, com boa-vontade, vir a sentir o verdadeiro da estrada enquanto que de meio caminho podem supor imaginária a origem que se lhe aponta no horizonte ou desconfiar da evidência dos próprios argumentos empregados (SENA 2005: 19).

O percurso do crítico foi sempre qualquer coisa de muito parecido com isto que aqui se enuncia: mostrar, «partindo da origem», argumentar, e dar a todos a «possibilidade de, com boa-vontade, vir a sentir o verdadeiro da estrada» (e, entre parêntesis, cabe salientar como desponta já aqui o sentido de missão que me parece um traço tão característico deste percurso).

Assim foi, durante muitos anos e de muitas maneiras, que Sena lidou com o «moderno», núcleo problemático por excelência onde poesia e crítica se encontram, porque, como vimos, «foi a libertação da poesia moderna o que deu à crítica contemporânea uma ampla capacidade de compreender e dar valor às mais diversas experiências expressivas» (SENA 1993: 7).

Um ponto em que se torna particularmente clara a importância desse núcleo no projeto crítico seniano encontra-se no momento em que, ao condensar na brevidade de um verbete de dicionário (não especialmente breve, como é de supor dos hábitos do autor) o essencial da informação sobre o binómio «antigos e modernos», Sena começa por recusar a mais óbvia abordagem específica, historicamente localizada e circunscrita, da, ou das *querelles* e aproveita com mãos ambas a ocasião para repensar criticamente a noção do «moderno» num amplo espectro de referências que viaja através da cultura ocidental e do qual resulta a constatação de uma ausência:

Uma história geral da «modernidade», em todos os tempos e nas mais diversas culturas e formas de expressão estética, está ainda por fazer, pondo em relevo o significado uno e profundo dessa luta, não pela expressão (como um ensaísta português, Fidelino de Figueiredo, popularizou na nossa língua), mas pelo direito a uma expressão suposta mais consentânea com outras aspirações e outros modos de imaginar-se ou considerar-se a realidade, como a outras maneiras de exprimir ou representar, pelo signo escrito, diferentes relações entrevistas na realidade ou nela preferidas pelo pensamento e a sensibilidade. Esta luta, mais talvez que em qualquer outra época, assumiu especial intensidade e peculiar significação no início do século xx, com a eclosão deliberada e consciente de movimentos estéticos intencionalmente dirigidos contra qualquer forma de tradicionalismo expressional: as artes e literaturas ditas *modernas*, que herdaram e radicalmente transformam as agitações estéticas dos fins do século XIX, na Europa e nas Américas (SENA 1977: 343).

O lugar onde este verbete apareceu, o primeiro e único volume do infelizmente abortado *Grande dicionário de literatura portuguesa e de teoria literária* dirigido por João José Cochofel para as Iniciativas Editoriais, foi publicado em 1977. Sena não teria, de qualquer modo, tempo de vida suficiente para vir a fazer essa «história geral da «modernidade»» que, no entanto, a leitura atenta da sua obra crítica permite, pelo menos fragmentariamente, entrever como poderia ter sido.

Se, ou quando, essa história se fizesse, resolver-se-ia uma das necessidades fundamentais do labor crítico, tal como Sena o entendia, pelo menos no que à missão de mostrar «partindo da origem» e dando a todos a «possibilidade de [...] vir a sentir o verdadeiro da estrada» (SENA 2005: 19) diz respeito. Uma tal história facilitaria a apreensão da relação dialética das formas com o tempo, tornando evidente quão vital é essa questão:

[...] a questão dos «antigos» contra os «modernos», ou vice-versa, [...] tão antiga como a aparição da consciência estética, nas letras ou nas artes: a resistência à transformação das formas expressivas ou à mudança de preferências temáticas *versus* a introdução de novos ou diversos modos de conceber e realizar esteticamente (SENA 1977: 343).

Nesta perspetiva de um «moderno» concebido como uma categoria transtemporal mas também, paradoxalmente, como a mais adequada expressão do próprio tempo no que ele tem da muito camoniana «mudança», poder-se-ia ver uma clara sintonia com certos posicionamentos críticos que, nesta mesma década de 70 do século XX em que Sena reúne os seus «modernos antigos e modernos», encontraram talvez a sua melhor formulação na famosa fórmula de um outro crítico e poeta como ele, o mexicano Octavio Paz (1974: 15), segundo o qual «lo *moderno* es una tradición».

É essa a questão que interessa fundamentalmente o universo crítico seniano. Talvez se possa dizer que o «moderno» de Sena não acentua tão intensamente como Octavio Paz o elemento de rutura⁷ mas, se há questão que, nos milhares de páginas que nos deixou, fascine e mobilize o empenho crítico de Sena, essa questão tem a ver com aquele ponto em que a fratura se instala e a consciência estética se afasta do que parecia completamente realizado e adquirido, e parte de novo, desamparada e olhando tantas vezes para trás, em busca de «uma expressão suposta mais consentânea com outras aspirações e outros modos de imaginar-se ou considerar-se a realidade» (SENA 1977: 343).

Bibliografia

- ELIOT, T. S. (1962) – *Ensaio de doutrina crítica*. Trad. de J. Monteiro-Grillo (com a colaboração de Fernando de Mello Moser), pref., sel. e notas de J. Monteiro-Grillo. Lisboa: Guimarães.
- PAZ, Octavio (1974) – *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral.
- SENA, Jorge de e ANDRADE, Eugénio de (2016) – *Correspondência 1949-1978*. Lisboa: Guerra & Paz.
- SENA, Jorge de (2005) – *Poesia e cultura*. Porto: Caixotim.
- SENA, Jorge de (1993) – *Poesia de 26 séculos*. Coimbra: Fora do Texto. 1972, 2.ª ed.
- SENA, Jorge de (1988) – *Estudos de literatura portuguesa*. Lisboa: Edições 70. Vol. 2.
- SENA, Jorge de (1977) – «Antigos e modernos». In João José Cochofel, dir. – *Grande dicionário de literatura portuguesa e de teoria literária*. Lisboa: Iniciativas Editoriais. Vol. 1, p. 342-357.

7 No ensaio citado, intitulado precisamente «La tradición de la rutura», Paz especifica que a entende como «Una tradición hecha de interrupciones y en la que cada rutura es un comienzo» (1974: 15).

Poética de Jorge de Sena

NUNO JÚDICE

Jorge de Sena foi um dos mais constantes críticos de poesia portuguesa e internacional durante toda a sua vida literária. Não se limitou, porém, a falar dos outros; e quando lemos os seus livros, vemos que são acompanhados por prefácios e por notas em que, para além de explicitar (não diria explicar, apesar do tom muitas vezes pedagógico com que escreve esses textos) os motivos e o contexto de muitos dos seus poemas, em muitos casos tenta situar os seus livros dentro da obra e situar-se, ele próprio, no espaço de uma literatura portuguesa com a qual manteve sempre uma relação de amor-ódio, sendo esse oxímoro, sem dúvida, um moto indispensável para o funcionamento da sua dinâmica criativa.

A edição da sua Poesia em três volumes no Círculo de Poesia da Moraes Editores (1977-1978) recolhe esses textos auto e metacríticos, dando indispensáveis chaves para a compreensão de um percurso que acompanha as mudanças estéticas do período do século XX que vai de fins da década de 40 até fim da década de 70. No prefácio à 2.^a edição de *Poesia-I*, começada a publicar um ano antes da sua morte, o poeta indica que o poema mais antigo que sai no livro *Perseguição* foi escrito em 1938, embora já escrevesse desde 1936 «no sentido de consciência estética de *escrita*», ou seja adquirindo essa característica do literário que justifica, para ele, a incorporação no que se designa como obra. E, de uma forma lúcida, apresenta-se como testemunha de um tempo: «O que significa o “diário poético” de uma *testemunha*, como sempre desejei, de 38 anos da 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» (p. 734)¹.

A expressão «diário poético» tem essa consciência de que o poeta não se vê como exterior à vida e ao mundo, escrevendo apenas dentro de um espaço ideal que seria o da linguagem, a que o estruturalismo (a que ele não ficou alheio) deu uma função absorvente de todos os eixos da criação poética. Esse diário, que ele refere ser interrompido por livros mais «literários», centrados em objetos estéticos ou sobre música (*Metamorfoses* e *Arte de música*), que talvez se possam considerar projetos de uma poética total, abrangendo a literatura, as artes plásticas, a ciência, a música,

1 Obra referenciada: Jorge de Sena – *Poesia I*. Ed. Jorge Fazenda Lourenço. Lisboa: Guimarães Editores, 2013. Ao longo do texto, as referências abreviadas remetem para esta obra.

enfim, todas as formas do pensamento humano, corresponde ao ser que vive essas décadas, desde uma *Perseguição* (1942), ainda quando vivia em Portugal, até aos livros escritos no exílio que culminam com *Peregrinatio ad loca infecta* (1969), seguida, já no volume III, dos últimos livros em que se encontram alguns dos seus máximos poemas: «Exorcismos» (1972), «Camões dirige-se aos seus contemporâneos» (1973) e «Conheço o sal... e outros poemas» (1974), livros em que a viagem através de espaços que vão de Itália a Moçambique prolonga a ideia tão portuguesa da Peregrinação pelo mundo a que Fernão Mendes Pinto deu a sua plena expressão profana, e que Sena explicita ao dizer que «na peregrinação que é a nossa vida, muito mais somos visitados do que visitamos» (p. 727). E o último livro, de 1977, que é um longo poema intitulado «Sobre esta praia... Oito meditações à beira do Pacífico», constitui um Requiem, no sentido mozartiano da palavra, conclui sobre uma imagem bíblica de sarças ardendo que o poeta não extingue para que, ao olhar os corpos nus na praia, junto à água, esse fogo prometaico alimente um desejo de imortalidade, por ilusória que seja, que é a base da sobrevivência humana e, nesse sentido, o fogo vital da própria poesia.

É importante este novo sublinhado porque, ao dizer *sem ismos*, dá a entender que o poeta vai buscar a esses movimentos aquilo que considera essencial, no plano criativo, sem ter de obedecer a estéticas de grupo e a obediências limitativas dessa liberdade pessoal que percorre toda a sua obra e toda a sua vida, o que fica bem explícito na citação que faz, neste prefácio, do texto que leu em 1976 num encontro em Roma: «Sou pessoalmente contra qualquer igreja organizada ou qualquer partido organizado, mas reconheço o direito de qualquer pessoa a ser um membro seja do que for, desde que a minha liberdade pessoal não seja com isso afectada» (p. 743).

Esta liberdade plena, Sena vai inscrevê-la naquilo que, para ele, embora considerando que vai ganhando uma depuração e uma maturidade ao longo dos seus livros, é a continuidade que faz com que não veja «uma diferença fundamental» dos primeiros aos últimos livros. E fala da sua «arte poética»: «A arte poética não é, na poesia que se quer verdadeira, mais do que a ciência, melhor ou pior informada, racional ou intuitivamente obtida, de exprimirmo-nos *responsavelmente*» (p. 724).

Dois conceitos são aqui colocados como a base dessa poética: a verdade, que faz parte dessa visão do poema como «diário» – embora ressalve que a poesia não «é um diário íntimo, ou o registo dos factos significativos de uma autobiografia espiritual» (p. 727) –, e o conhecimento, subjacente à ideia da poesia como ciência – a que se poderia acrescentar «ciência do ser». É o que Sena diz quando fala da poesia que resulta de simples «produção artística de versos» que não é mais do que uma «arte do parecer», ao contrário dessa «arte do ser» que constitui o objetivo maior do poeta. E afasta-se aqui do mimetismo em arte, desembocando na crítica do «fingimento» pessoano, embora atenuando essa crítica ao dizer que:

[...] o «fingimento» dele não é, por forma alguma, uma arte de iludir, mas antes a acentuação muito justa, exposta por uma individualidade eminentemente analítica, de que as virtualidades que contemos são mais que o continente, e de que a actividade poética sobreleva o que precariamente a cada instante nos dispomos ser (p. 725).

Este prefácio da 1.^a edição é, como podemos ver, uma das mais completas e coerentes poéticas da nossa literatura, dando forma à ideia da poesia como testemunho, não no sentido realista, mas no sentido utópico de iluminação do possível que trazemos dentro de nós:

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 facto (p. 726).

Este «processo testemunhal» explicará que o poema, enquanto documento de um dia, de um ano, de uma época, a esse tempo ou tempos esteja indissolivelmente ligado, o que explica a decisão editorial de Jorge de Sena de não corrigir, nas reedições, poemas de livros anteriores. Podemos, neste sentido, ler cada livro como o testemunho de uma fase da sua vida, quer biográfica quer poética. Esta relação com a sua experiência torna-se ainda mais evidente quando Sena nos dá conta das suas viagens e da relação com a arte que vai conhecendo ao longo delas, e que ele aprecia não apenas como obras perenes mas também como reflexo da sua relação com o tempo em que foram criadas:

[...] não foi porém a arte como actualidade perene o que me tocou apenas, mas conjuntamente com essa ilusão cultural e de gozo estético que os museus suscitam, a comovente historicidade da natureza humana, que palpita e vibra naquelas antologias que o acaso, o bom gosto, e às vezes só a mania arqueológica recolheram das épocas pretéritas (p. 369).

Precisamente o que distingue a poesia de Sena, constituindo uma notável exceção num mundo poético muitas vezes metafórico em excesso, é essa *comovente historicidade* da sua escrita, que de modo algum lhe retira a perenidade. A presença do tempo humano e do tempo histórico, legível a primeira no «Camões dirige-se aos seus contemporâneos» e a segunda na «Carta a meus filhos sobre os fuzilamentos de Goya», para dar apenas dois exemplos, realizam o que o poeta encontra nas peças artísticas de que fala e nas quais, parafraseando-o, se vê uma escrita que, através

dos seus poemas, projeta em nós as suas imagens, como ele próprio refere quando, a propósito de «Artemidoro», fala de um «olhar vindo, através dos séculos, a fixar-se em mim». São poemas únicos, de que destaco, pela sua beleza intocada e pela universalidade absoluta do tema que ainda hoje, perante a destruição a que temos assistido nalgumas partes do mundo, nos dá a capacidade de a arte sobreviver à guerra e ao tempo:

Gazela da Ibéria

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 tranquilo, 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, sinuosos 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 (p. 307).

O que este poema nos diz é o modo como Sena, inigualável na forma como descreve esse objeto, que tanto pode ser um brinquedo como um deus, transpõe para o plano do conhecimento uma expressão poética que vai para lá do lirismo, no sentido de *apenas abstrações sentimentais* que ele associa à corrente então dominante na poesia portuguesa. O que nela incorpora é a mesma meditação que encontramos no Romantismo inglês ou alemão, ou seja, aquilo que ele vê na mais alta poesia na cultura europeia e caracteriza através da expressão *dignidade lírico-especulativa*, que se poderia traduzir por filosofia expressa poeticamente:

É falso, porém, que uma poesia que deu ao mundo alguns poemas dos cancioneiros, Sá de Miranda, Bernardim Ribeiro, Camões, muita poesia barroca, Herculano, Soares de Passos, Antero, Pascoaes, Pessoa, e Drummond de Andrade (para não citar mais miudamente), não tenha tradições da mais alta dignidade lírico-especulativa (p. 374).

É nesta tradição que a poesia de Jorge de Sena se inscreve; mas muito lhe acrescenta, sobretudo a partir da íntima ligação da sua vida com a sua poesia, a ela (à vida) indo buscar a matéria dos seus poemas que, por isso mesmo, nos dão essa presença constante do poeta nas suas palavras. Talvez o que ele diz no prefácio a *Poesia III*, quando refere a sua identificação com o título de um livro de Patrice de La Tour du Pin *La vie recluse en poésie*, lido na sua juventude, nos dê o que é mais essencial da sua poética:

Reclusa a vida em poesia, não para tirá-la da Vida, mas para encerrá-la dentro do mundo da transfiguração poética, o único capaz de abarcar inteiramente tudo, compreendendo tudo, fitando tudo, aceitando tudo, menos aquilo que diminua a liberdade da criação, que o mesmo é dizer a liberdade do ser humano, recluso em poesia, para não poder fugir de maneira nenhuma 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 (p. 757).

Não conheço melhor declaração de amor à poesia e à liberdade, palavras que são no fundo sinónimos, e que mantêm a sua plena atualidade neste mundo. É esta uma das razões, entre muitas outras, para lá da qualidade que inscreve Jorge de Sena entre um dos grandes do século xx, para celebrar este poeta que, hoje mais do que nunca, nos obriga a pensar, e a fazê-lo, como ele diz, e para terminar com as suas palavras, «num sentido escatológico, de inquirição aflita sobre as origens e os fins últimos do Homem» (p. 376).

Es specular em verso: Sena e a experiência das artes

EUNICE RIBEIRO

Literatura, resistência e humanismo

Salvo ocasionais vestígios daquilo que foi a negatividade moderna e modernista face aos impoderes da linguagem e a um teorizado esgotamento das suas capacidades expressivas¹, a reflexão crítica de Jorge de Sena em torno da literatura é marcada por uma assumida e radical desmitologização. No seu entendimento do que seja a natureza do literário e as suas intencionalidades próprias, Sena distancia-se da descrença melancólica que caracterizou genericamente o pensamento e a prática artística do passado século, para assumir uma atitude reativa e desassomburada que, de um só golpe, pretende desembaraçar a literatura de dois constrangimentos paralelos: o da obrigação de dizer tudo e o da condenação de nada poder dizer, por outras palavras, o da *mitologia branca* dos programas realistas e do mimetismo representativo, e o do espectro romântico do inefável. Deslocando-se para fora deste circuito de deveres e castrações, Sena propõe a literatura como «superação»: qualquer coisa como um «veneno» vital ou uma «prestidigitação» alquímica capaz de transmutar a negatividade e o vazio em ação comunicante e numa *arte de vida* válida para toda a humanidade. Na crítica seniana, vemos desenhar-se uma teleologia literária, a um tempo, dinâmica e profundamente humanista, e em função da qual se recusa uma ideia de literatura orientada para a mera «sobrevivência» ou para a «subserviência» a vontades programáticas de qualquer espécie. Neste ponto, Sena não parece afastar-se substantivamente daquela que foi a «luta» presencista pela independência do escritor e da criação artística que ele próprio assinalou como um dos méritos de uma geração cujo «contrarrevolucionarismo», em termos de cronologia estética, se tinha talvez apressadamente assinalado². Mas também noutros aspetos do seu

1 A «inutilidade» da voz poética é um tópico não completamente ausente da reflexão crítica seniana, em particular aquela que se localiza no interior da própria fala poética. «De poesia falemos» (SENA 1958) poderia exemplificar uma atitude de clara desistência moderna perante a linguagem: «Contemplo inutilmente a voz que surge / e é tão inútil como contemplá-la. / Inútil escrevê-la, dar-lhe a fala / mansa e provável com que procurá-la / por entre ecos urgentes e confusos» (SENA 1988: 23). Não as circunscrevendo à questão da expressão linguística, Adriano Carlos sinalizou igualmente certas notas de pessimismo niilista e angústia existencial nalguma poesia do autor (1999: 68).

2 Recordamos o conhecido texto de homenagem «O Cinquentenário da presença» (SENA 1977: 17-33) no qual Jorge de Sena não hesita em afirmar a sua discordância face a um polémico artigo de Eduardo Lourenço,

pensamento teórico-crítico Jorge de Sena aproxima-se de um certo presencismo, em particular do presencismo regiano, despojado embora das suas mais peculiares ênfases românticas: no valor humano e na dimensão coletiva que comete à experiência literária; nessa espécie de consanguinidade instituída entre a literatura (e a arte) e a vida, entre o homem e o artista; na defesa da «invenção» contra a passividade retórica e livresca de uma literatura que se quer ela própria «viva».

Sena poderia certamente subscrever com Régio uma ideia orgânica de língua como «meio vivo de expressão artística» (RÉGIO 1994: 10), ou uma ideia performativa de literatura como «novidade de processos» (*ibidem*, p. 11), recordando alguns momentos de um conhecido texto programático regiano, publicado em 1927, no primeiro número da *Folha de Arte e Crítica* coimbrã. Também na interpretação seniana, a literatura não é passiva: pelo contrário, ela *age* em nome da intencionalidade do(s) sentido(s), propondo-nos – continuamente, diversamente – alternativas ao absurdo: não porque nos forneça soluções ou conclusões (a literatura suspende toda e qualquer conclusão, ou, nas palavras de Sena, «tira-nos o tapete»), mas porque nos propõe, de cada vez, novas configurações do possível. O *amor da literatura* seniano vem sobretudo dessa pressuposta relação com a vida que a constitui como condição do sentido do mundo e do nosso próprio sentido enquanto seres humanos:

A literatura cinge, cerca, delimita, persegue esse núcleo central da personalidade: e a criação literária, como transposição do limiar, define-se precisamente pelo contrário do que é normalmente entendido: define-se pela transmutação centrífuga de toda essa *negação* do inacessível e do intransmissível, a qual estabelece uma comunicação, um sistema de relações, um *modus vivendi*, no mais alto sentido da expressão (LOURENÇO 2004: 266).

Esta visão holística do literário permite-nos compreender, por outro lado, a sua conceção transcronológica do que é ser moderno. Num ensaio de 1971 acerca do conceito de modernidade na poesia portuguesa contemporânea, onde denuncia, com a verve que lhe é característica, aquilo que considera constituírem não mais do que mistificações de vanguarda e de modernidade produzidas por uma sociedade desorientada, manipulada por um consumismo analfabeto e por um desejo de autopromoção burguesa, Sena é claro – de uma clareza baudelairiana – na desvinculação que advoga entre modernidade e cronologias ou periodologias estéticas particulares. Ser moderno, nessa leitura inclusiva de Sena, é «ser-se do tempo em que se vive» (*ibidem*, p. 338), um tempo cuja desejável ou necessária «superação» se comete à vanguarda, entendida, uma vez mais, enquanto «categoria ativa» (*ibidem*, p. 343)

publicado originalmente em 1960, sobre um certo conservadorismo presencista que aí entendia como uma «contrarrevolução» no quadro do Modernismo português.

e absorvendo em si – ou realizando-a radicalmente – a missão transformadora da literatura em sentido lato. O que equivale a dizer que toda a literatura seria intrinsecamente vanguardista na ação poética que move contra o seu próprio tempo.

Por aqui se entende que a poesia em defesa da qual escreve Jorge de Sena lhe seja destilada por uma visão «profunda» e eticamente comprometida, que a identifica com uma comunicação fundamental, encarada para além de «tribalismos»³ doutrinários e estético-críticos de qualquer espécie: nem moderna nem antiga, nem grande nem pequena – a poesia *é só uma* (conforme o lema dos *Cadernos de Poesia* que subcreveu) enquanto gesto humano de responsabilidade e resistência que se anuncia, antes de mais, pelo trabalho exercido sobre a língua, compreendendo-a como aparelho primário do poder. A pedagogia ensaística de Sena, que autolegitima, ao mesmo tempo, a sua pessoal prática poética, constrói-se com base numa definição ético-político-filosófica de poesia enquanto *crítica da vida*, meditação sobre o nosso estar no mundo e ensaio de sentido(s) para o ato de viver:

Toda a poesia, grande ou pequena, maior ou menor, é (ou não será) uma crítica da vida, uma meditação sobre o estar no mundo, uma súbita visão profunda de insuspeitadas correlações entre nós e as coisas, entre nós e nós mesmos. Mas é também a capacidade de dar uma estrutura e um sentido ao próprio acto de viver, e ao problema de conhecer e de pensar, e à História como continuidade humana (SENA 2005: 106).

Nesta ordem de ideias, diz-nos Sena, ela fala menos do que foi do que daquilo que poderia ter sido, e é nessa «luta *contra* a imortalidade» (*ibidem*, p. 82), a favor do ínfimo, do fugaz, do não vivido, que a poesia se exercita centrifugamente como abertura e como ambiguidade, i.e., como contínua expansão da linguagem. A arte poética seniana supõe, deste modo, uma exposição ao mundo e trabalha nos seus intervalos, nas suas irrealizações, tomando-os positivamente: não como limite, mas como condição do dizer. Talvez pudéssemos falar neste sentido numa arte poética *infeciosa*, retomando as metáforas químicas e alquímicas de Sena pela versão de um outro poeta que com ele muito se encontrou⁴, crente da biologia transformativa da palavra e da sua «perfeita impureza».

3 No «Post-fácio» de 1969 a *Arte de música*, Sena demarca-se com veemência de perspetivas romântico-nacionalistas que, guiando-se por uma «mentalidade tribal», reduzem a música – «popular», «folclórica» ou outra – a uma escala meramente regional: «Esse tribalismo subsiste na música culta ou erudita, ou no século passado foi romântica e politicamente inventada. Música francesa, música alemã, italiana, russa, ou espanhola, podem valer como música, mas nunca primacialmente como o adjetivo nacionaleiro que se lhe aponha [...]» (1988: 210).

4 Referimo-nos a Vasco Graça Moura e em particular a «Poema», texto de abertura ao primeiro livro de poesia do autor, *Modo mudando* (1963), posteriormente inserido em *Artes poéticas: pequena antologia reflexiva*; aí se

Um museu de gente viva e a poesia como promessa

O exercício poético de Jorge de Sena pauta-se por uma vontade persistente de alargamento das possibilidades da palavra que usa regularmente como «método» a sua exposição à contaminação das artes e dos seus diversos regimes de expressão. Neste particular, a poesia de Sena inscreve-se historicamente naquilo que é a modernidade do seu tempo e na sua poderosa tradição de diálogo interartístico, antecipando, por outro lado, o que viria a ser a nossa contemporânea *cultura de convergência* (JENKINS 2008). E inscreve-se ainda, excedendo-o, no horizonte nacional de um sensacionismo «desenvolto» e pós-pessoano pelo qual a poesia (moderna) se apresenta como a «vibração pessoal» de sensações novas ou latentes que «vão encontrando uma maneira de serem sentidas» (SENA 2005: 22).

Se falamos aqui de «método», vale anotar que o pensamento crítico de Sena sobre poesia não erradica o sentido do «mistério» ou do «enigma», tecendo-se num contínuo movimento tensional gerador de contrapontos dinâmicos ou dialéticos de conceitos: entre emoção e conhecimento, percepção e meditação, visão e alucinação (ou visão profunda) jogam-se repetidos equilíbrios meditativos de acordo com uma conceção essencialmente fenomenológica da criação poética, sobre a qual já se escreveu extensa e rigorosamente (CARLOS 1999). Uma fenomenologia que acolhe uma dimensão cognitiva ou epistemológica em função da qual poesia, filosofia e conhecimento se tornam, na crítica seniana, termos não exclusivos. O que aproximaria a ideia de poesia em Jorge de Sena desse *conhecimento-falena* sobre o qual escreveu mais recentemente Didi-Huberman, uma espécie de «gaia ciência» do intervalar, aliviada, no caso de Sena, da dimensão de ruína com que a pensa o filósofo francês⁵ (conquanto a elegia não esteja ausente da poesia seniana) e tomada essencialmente na sua pregnância significante, ou, citando o poeta, na sua convivência e convivência com o ilimitado: «Nesta convivência com o ilimitado é que está a poesia» (SENA 2005: 38).

Enquanto experiência a um tempo individual e coletiva do mundo e das coisas do mundo – entre as quais as outras artes lhe permitem experimentar o que é já de si experiência –, o poema para Sena *acontece* apesar do poeta, como se ele fosse, em certa medida, o paciente do poema ou o poema fosse mais ou menos involuntá-

enuncia uma lição de impureza que me parece ecoar em muitos aspetos a ideia seniana sobre o fazer poético: «silenciosamente aproximo-me do poema / circundo-o duma palavra faço dela / uma incisão deliberada // e exponho a ferida ao ar sem protegê-la / para que infete e frutifique / [...]» (MOURA 2002: 13).

5 Recorrendo à metáfora da mariposa noturna, a falena, Georges Didi-Huberman propõe uma fenomenologia da *aparição* que congrega em simultâneo imagem e tempo: «La connaissance-phalène serait donc un gai savoir hanté par la destruction, prévenu de la destruction: savoir en deuil, déjà, de sa propre vocation à la ruine. Quand un papillon passe devant nos yeux, notre regard s'enjoue subitement, retrouve son enfance. Mais par ce mouvement même, au moment où s'en va le papillon, notre regard bientôt s'endeuille» (2013: 76).

rio. A «aparição da poesia» em Jorge de Sena, a génese do seu exercício poético representa, assim, ao mesmo tempo um acontecimento literário, tematizado em prosa e em verso,⁶ e um acontecimento biográfico que resulta diretamente de uma vivência estética, de uma experiência *vivida* dos outros fazeres artísticos. Daí a ideia seniana do poema como «coágulo de uma palpitação humana» (*ibidem*, p. 28), o que não é, em todo o caso, o mesmo que entender-se a poesia, romântica ou realisticamente, enquanto «expressão vital» ou «documento humano».

Na singularidade da sua interpelação das artes como estimuladora da criação poética, Jorge de Sena ocupa no plano da poesia portuguesa do século XX um lugar fundador – e nesse sentido, um lugar de vanguarda – e reconhecidamente *tutelar* (COELHO 1988: 121) em relação a inúmeros poetas de língua portuguesa das gerações seguintes. *Metamorfoses* (1963) e *Arte de música* (1968) constituem obras pioneiras na reinterpretação que iniciaram entre nós da remota prática da écfrase poética, ao mesmo tempo que facilitaram a sinalização de alguns inerentes equívocos ao conceito ecrástico e provocaram a necessidade da sua reconcetualização. Essa «reflexão provocativa», como a apelidou recentemente Ida Alves (2017: 78), que Sena leva a cabo nesses dois volumes poéticos a partir de objetos estéticos visuais e musicais, interpelados na sua historicidade própria e para além dela, não pode dizer-se absolutamente inédita ou sem precedentes. São livros de um poeta culto que não receia ser inteligente (e nem só «intuitivo»), de um poeta com memória que conhece a tradição literária nacional e ocidental, que visita museus e é ciente da enciclopédia do mundo. É, aliás, ele próprio a assumir a sua inscrição numa tradição lírico-especulativa «da mais alta dignidade» (SENA 1988: 155) que remonta, no caso da poesia em língua portuguesa, a Sá de Miranda, Bernardim e Camões. Por outro lado, a assimilação, por parte de Sena, da prática poética das «descrições subjetivas de objetos artísticos» (MAGALHÃES 1981: 59; AVELAR 2018: 451) do Modernismo anglo-saxónico tem sido frequentemente reconhecida. Como não rever nessa «experiência exemplar» de um poeta face a produções artísticas e a *objets d'art* aquela inquirição meditativa de John Keats em torno de uma urna grega (na verdade, a écfrase de Keats apenas *simula* um encontro com um objeto visual único)⁷ que Spitzer haveria de equacionar criticamente nos termos de uma imagem ao serviço do pensamento: «image serving thought» (1955: 225)?

Museu seria, como se sabe, o título primitivo concebido para essa primeira coletânea de metamorfoses poéticas, cuja génese, lenta e irregular, se fez ao ritmo do

6 Referimo-nos em particular ao texto em prosa «Aparição da poesia», que viria a integrar o romance autobiográfico *Sinais de fogo*, e ao poema «*La cathédrale engloutie*, de Debussy» de *Arte de música* que Luís Adriano Carlos aproxima, no plano lírico, da representação ficcional do ato de nascimento do poeta, em termos de uma «via paralela» (1999: 26).

7 Veja-se, a este propósito, Avelar (2018: 153-154).

«acontecimento» não calculado dos poemas e cuja intencionalidade se prende com o cumprimento de uma promessa: «A mim mesmo e a Artemidoro prometi que falaria dele.» (SENA 1988: 152). O livro pode compreender-se neste sentido como um objeto devocional provocado pelo encontro do poeta, no Museu Britânico, com o retrato de um grego egípcio, pintado no seu sarcófago. A morte está, pois, na origem de um livro, de ontologia incerta, que o autor vai confeccionando, processualmente, numa espécie de «entressonho de escrever» (*ibidem*, p. 154); mas ao lado dela, encontramos também um sentido de ressurreição, de prolongamento da vida e da «humanidade viva» (*ibidem*) que cada retrato e cada objeto artístico contém, uma fórmula de sobrevivência. Artemidoro, é no fundo «o suporte fixo de afeto» (GIL 2005: 20) que justifica o livro enquanto compromisso entre a arte e a vida. Ou enquanto fascinação estético-metafísica perante uma «presença» que resiste, uma «imagem-nua» e enigmática que aspira à linguagem, retomando formulações de José Gil⁸. Esse sentido de resistência e, ao mesmo tempo, de desafio perante a própria palavra, concentrado no olhar pintado de Artemidoro parece-me poder resumir as grandes linhas-mestras da poética seniana e explicar, desse modo, a razão da sua promessa e da sua devoção. *Metamorfoses* começa por ser um «museu», isto é, recorda-nos Sena à luz da etimologia, «um templo dedicado às Musas, e depois local dedicado às obras das Musas; e [...] também um cantor, vidente e sacerdote místico, que aparece nas lendas áticas» (SENA 1988: 157). Como metáfora da habitação poética primordial, o livro reclama uma arquitetura própria, construída deliberadamente sob o modelo da concha. No célebre posfácio de 1963 à coletânea – *Metamorfoses, seguidas de quatro sonetos a Afrodite Anadiómena*, em seu título definitivo –, Sena esclarece as razões dessa urdidura macrotextual, na qual a imagem do Homem, e em particular os retratos, ocupam indiscutivelmente o centro especulativo do livro: as 19 meditações aplicadas ou «inter-metamorfoses-propriadamente-ditas» (*ibidem*, p. 158) são «contidas» por uma *ante-metamorfose* e uma *post-metamorfose*, «duas valvas de uma concha pagã» (*ibidem*, p. 157), e «coroadas» pelos sonetos dedicados à deusa anadiómena, «como se, da concha tão rica de Morte, Afrodite brotasse qual a do quadro de Botticelli» (*ibidem*, p. 155).

Já a propósito de uma poeta portuguesa contemporânea, também ela particularmente sensível à *repercussão* das outras artes no seu ofício poético, me referi à semântica simbólica da concha, associada a uma remota tradição sobre a palingénese onde radica a alegoria cristã das «conchas de ressurreição» (RIBEIRO 2017: 93-112). Retomo aqui a ideia da concha como matriz de todas as formas vivas, para pensar, a partir dela, a arquitetura textual de *Metamorfoses* (e, por extensão, a das metamorfoses musicais de *Arte de música*) que Sena faz assim corresponder ao Lugar da poesia,

8 Acerca dos retratos de Fayum cujo enigma se concentra no olhar, esse *líquido olhar* que impressionou o poeta Jorge de Sena, leia-se Gil (2005: 22-25).

pensada para lá de uma mais típica agonia e paralisia modernas, enquanto *ação, infecção, germinação* – em suma, enquanto biologia dinâmica e transformativa.

A diversidade de processos poéticos acionada pelas metamorfoses visuais e musicais senianas determinam um alargamento e uma complexificação profundos da noção de éfrase de onde parecem partir, e introduzem o que Magalhães (1981) considera uma efetiva mudança qualitativa na poesia portuguesa dos anos 60. Na verdade, as metamorfoses poéticas praticadas por Jorge de Sena estiveram na origem de diversos acertos teóricos atinentes à própria noção de éfrase, desde o tipo de objeto ou (inter)textualidade convocados⁹, ao estatuto representativo e metarrepresentativo atribuído tradicionalmente ao discurso ecfástico: uma representação (verbal) de uma representação (plástica), na mais conhecida leitura de James Heffernan (1993). Quer Clüver, quer Fernanda Conrado, inspirando-se nos processos poéticos senianos, propõem reformulações decisivas neste aspeto, transitando de uma ideia de *representação* para uma outra de *verbalização*, o que implica passar a perceber a éfrase no âmbito estrito de um paradigma semiótico (e interssemiótico), como operação de «tradução», ao invés de a pensar como dispositivo de mediação entre a ordem da linguagem e a ordem do real, com os respetivos encargos da «semelhança» ou, pelo menos, da «verosimilhança»¹⁰.

As «descrições subjetivas» de Sena, sem se afastarem de um «solo referencial explícito» (AVELAR 2018: 416) que serve de força propulsora ao poema e retoma o vasto *speculum* cultural e artístico do Ocidente, recorrem a estratégias de enunciação diversíssimas, que nem sempre incluem a descrição (sintomática é, aliás, a diferente seleção de imagens nas várias edições de *Metamorfoses*)¹¹: o recurso retórico à *enargeia* descritiva prolongada em «imersões» especulativas no contexto temporal e cultural inerente aos objetos convocados; a utilização do registo epistolar ao serviço de um discurso confessional de frequente alcance político-ideológico; a confeção de uma «narrativa» sobre a imagem, desvendada nos seus «enigmas»; a transposição de um estilo ou de uma estética arquitetónica para a estrutura composicional ou sin-

9 Com base na análise das metamorfoses senianas, Claus Clüver (1996) alargou substancialmente a latitude da focagem ecfástica estendendo-a a qualquer tipo de texto composto num sistema de signos não-verbal, incluindo os textos musicais.

10 Se, no estudo citado, Clüver propõe entender a éfrase como «*the verbal representation of a real or fictitious text composed in a non-verbal sign system*» (1996: 42), Fernanda Conrado irá ainda mais longe ao apresentar a éfrase como uma «verbalização de textos reais ou fictícios compostos num sistema signico não verbal, mas não dependente do recurso a processos de espacialização mimética» (1996: 61).

11 Recomenda-se a consulta do pormenorizado recenseamento das estratégias ecfásticas de Sena apresentado por Mário Avelar (2018: 203-228), retomando e ampliando o seu anterior estudo de 2006. Jorge Fazenda Lourenço (2002) apresentou igualmente uma detida leitura dos poemas de *Metamorfoses* e dos respetivos processos poéticos senianos.

tática do poema¹²; ou ainda, a convocação da técnica do monólogo dramático pelo qual o poeta, travestido na *persona* do artista ou do modelo, se coloca no centro da enunciação. Exemplo eloquente da reutilização deste processo em *Metamorfoses* é o poema «Camões dirige-se aos seus contemporâneos», um poderoso texto de denúncia em que um autor, por uma espécie de travestimento ou transferência de identidade, se revela autoconsciente da sua singularidade e do custo social e histórico de escrever o mundo numa *língua nova*.

Mais ou menos explícita em cada um destes processos metamórficos está, sem dúvida, a presença do poeta enquanto leitor ou intérprete dos objetos. Neste ponto, como assinala Avelar, Sena distancia-se daquela *negative capability* advogada por Keats e tomada como diluição da identidade autoral e consequente manutenção de um registo poético de neutralidade referencial. Neste retorno persistente aos sujeitos e às *peessoas*, à ressonância humana que habita, em espessura, os objetos, reside com certeza a principal razão da confessada preferência de Jorge de Sena pelo retrato e pelas metamorfoses retratísticas, também elas inevitáveis operações da memória e cruzamentos de memórias.

Metamorfoses retratísticas

No capítulo que dedica ao Museu do seu mais recente ensaio sobre *Poesia e artes visuais*, Mário Avelar cita Proust e Malraux para nos recordar duas ideias fundamentais: a primeira, inspirada em Proust, a de que «os museus são casa que unicamente acolhe pensamentos» (2018: 149), estimulando meditações ontológicas a partir de meditações estéticas, uma ideia que a poesia de Sena facilmente poderia ser chamada a demonstrar; a segunda, a de que a banalização do museu no quotidiano das sociedades burguesas oitocentistas impôs uma alteração profunda no modo como nos relacionamos com os objetos artísticos que passam a ser, segundo Malraux, «apenas imagens de coisas, diferentes das próprias coisas» (*apud* AVELAR 2018: 150), por conseguinte, pura textualidade. Vale a pena reler a passagem inicial da conhecida reflexão de Malraux em *Le musée imaginaire* (1947), que aqui restituo na língua francesa original:

Le rôle des musées dans notre relation avec les œuvres d'art est si grand, que nous avons peine à penser qu'il n'en existe pas, qu'il n'en exista jamais, là où la civilisation de l'Europe moderne est ou fut inconnue; et qu'il en existe chez

12 João Borges da Cunha e Jorge Fazenda Lourenço (2011) propõem uma notável leitura interartística dos poemas senianos «Mesquita de Córdova» e «A arquitetura dos corpos», aproximando princípios arquitetónicos e poéticas verbais, em particular poéticas sonetísticas, pelo jogo transformativo que ambas as artes convocam e pelo equilíbrio que exigem entre lógicas da necessidade e lógicas da possibilidade.

nous depuis moins de deux siècles. Le XIX^e siècle a vécu d'eux; nous en vivons encore, et oublions qu'ils ont imposé au spectateur une relation toute nouvelle avec l'œuvre d'art. Ils ont contribué à délivrer de leur fonction les œuvres d'art qu'ils réunissaient; à métamorphoser en tableaux, jusqu'aux portraits. Si le buste de César, le Charles Quint équestre, sont encore César et Charles Quint, le duc d'Olivarès n'est plus que Velasquez. Que nos importe l'identité de *l'Homme au Casque*, de *l'Homme au Gant*? Ils s'appellent Rembrandt et Titien. Le portrait cesse d'être d'abord le portrait de quelqu'un. Jusqu'au XIX^e siècle, toutes les œuvres d'art ont été l'image de quelque chose qui existait ou qui n'existait pas, avant d'être des œuvres d'art. Aux yeux du peintre seul, la peinture était peinture; encore est-elle souvent aussi poésie. Et le musée supprime de presque tous les portraits (le fussent-ils d'un rêve), presque tous leurs modèles, en même temps qu'il arrache leur fonction aux œuvres d'art: il ne connaît plus ni palladium, ni saint, ni Christ, ni objet de vénération, de ressemblance, d'imagination, de décor, de possession; mais des images des choses, différentes des choses mêmes, et tirant de cette différence spécifique leur raison d'être. Il est une confrontation de métamorphoses (MALRAUX 1965: 11-12).

No essencial, Malraux retoma, a propósito da desfuncionalização dos objetos artísticos imposta pelo museu, uma ideia de «desumanização» para a qual Ortega y Gasset, cerca de 20 anos antes, apontara servindo-se de exemplos parcialmente coincidentes: a propósito do retrato de *Carlos V* de Ticiano (para Malraux, um dos raros casos em que o «corpo» – duplo – do rei sobrevive ao pintor e à pintura), o filósofo espanhol formulava então uma alternativa exclusiva de leitura: ou se «convive» com Carlos V ou se «contempla» o quadro, entendidos retrato e retratado como «dois objectos completamente diferentes»¹³.

Ora, não creio que, neste ponto, Sena se identifique com o autor de *Le musée imaginaire*. Pelo contrário, o que observamos na poesia seniana é uma reintegração da humanidade na arte, da convivência na contemplação, do modelo no retrato, como consequência direta de uma visão do museu que não o identifica com um depósito morto de produtos da cultura humana, mas, como vimos, como um espaço pulsante de «gente viva» e de «velhos amigos» que os objetos artísticos, «desmonumentalizados» (LOURENÇO 2002: 188), podem trazer ao nosso convívio. No seu «modesto» manifesto para os museus, o escritor turco Orhan Pamuk defende a

13 Leia-se Ortega y Gasset: «Para poder deleitar-se com o retrato equestre de *Carlos V*, de Tiziano, é condição ineludível que não vejamos ali Carlos V em pessoa, autêntico e vivo, mas sim em seu lugar devemos ver apenas um retrato, uma imagem irreal, uma ficção. O retratado e seu retrato são dois objetos completamente diferentes: ou nos interessamos por um ou por outro. No primeiro caso, «convivemos» com Carlos V; no segundo, «contemplamos» um objeto artístico como tal» (1991: 27-28).

ideia de que, além de se constituírem como destinos turísticos e símbolos nacionais, «museums – just like novels – can also speak for individuals», acrescentando que o grau de sucesso de um museu «should not be its ability to represent a state, a nation or company, or a particular history. It should be its capacity to reveal the humanity of individuals»¹⁴. Este sentido de intimidade e de *inocência* devolvida ao museu e aos objetos enquanto silenciosas e frágeis biografias humanas parece-me reter o essencial da experiência seniana das artes.

É certo que, no que toca o caso da música e da sua recriação ou transfiguração poética, as reflexões críticas de Sena parecem por vezes alinhar-se por um paradigma formalista mais rígido. Conforme observa no texto posfacial a *Arte de música*, uma composição musical obrigaria a que a entendêssemos «em si mesma, como forma em si, e não em função das variáveis e eventuais emoções que ela, não como experiência de uma forma, mas como vivência ocasional, possa despertar em nós» (SENA 1988: 208-209). E no entanto, apesar de, no plano crítico, se negar um sentido para a música, que «é só música» (diz um verso do poema «Bach: variações Goldberg»), cada poema do livro faz aquilo a que aconselha que se não faça: «fala de música, ou fala em vez de música», tal como observou Óscar Lopes (1983: 170). Se pensarmos no caso da metamorfose musical apontada como testemunho poético da génese do próprio processo criativo em Jorge de Sena, «*La cathédrale engloutie*, de Debussy», também aqui a vivência individual e emocional da música surge claramente tematizada. Operando uma dupla metamorfose no sujeito – ontológica («[...] nunca mais pude ser eu mesmo [...]») e estética («[...] Música literata e fascinante/nojenta do que por ela em mim se fez poesia [...]») –, a música, se coloca por um lado o problema do inverbalizável, problema que o texto poético reflete através de estruturas fráscas de negação e da acumulação final de interrogativas, funciona por outro lado especular e especulativamente ao insinuar a reversibilidade entre quem ouve e o que é ouvido, sujeito e objeto. O que poderá equivaler a sugerir novas confluências entre a linguagem musical, a linguagem poética e o registo (auto) retratístico/biográfico.

Diga-se, aliás, que o trânsito metonímico que se estabelece entre objeto e sujeito (ou nome do sujeito), em vários poemas de ambas as coletâneas, admite que interpretemos como *poemas-retrato* textos que não tomam como referente qualquer figura humana. Fazenda Lourenço reconheceu isso mesmo a propósito de poemas como «*A cadeira amarela*, de Van Gogh» onde a referência à assinatura e ao nome

14 O texto deste manifesto encontra-se acessível na página d'*O museu da inocência*, um singular projeto de Pamuk que articula ficção e realidade, consistindo numa proposta estética dupla e complementar: o edifício de um museu, inaugurado em 2012 em Istambul, homónimo do seu romance de 2008 e contendo os objetos obsessivamente colecionados pelo protagonista da narrativa no decurso de uma história de amor impossível <https://www.masumiyetmuzesi.org/en/mani-festo> (consult. a 20 maio 2022).

do pintor, elementos aparentemente laterais ao texto pictórico, se transformam nos principais responsáveis de uma certa perversão ecfrástica no poema, ao ponto de ser possível lê-lo no registo do autorretrato. «Neste poema», afirma Lourenço, «a cadeira é visada, menos como objeto do quadro, e mais como representação simbólica da condição humana», ela é o pretexto «para compor um retrato (humano) do pintor, transformando o objeto cadeira numa figuração do sujeito Vincent Van Gogh» (2002: 171). Curiosamente, a própria tela do pintor holandês foi já classificada por alguns dos seus biógrafos dentro dos parâmetros ora da natureza-morta, ora do género retratístico, pelo que o poema de Sena se converteria assim num singular meta-auto-retrato¹⁵.

Esta interpretação relativamente flutuante das metamorfoses senianas no que se refere ao seu registo genológico pode explicar algumas discrepâncias taxinómicas entre o autor e os seus críticos. Se, no posfácio a *Metamorfoses*, Sena anota o predomínio de poemas que se referem «a retratos ou ao que podemos supor que o é» (1988: 157), contabilizando, sem os identificar, sete textos de entre os dezanove que compõem o núcleo inicial da coletânea, já Fazenda Lourenço enumera, por sua vez, oito poemas (considerados no conjunto definitivo dos 20 textos centrais) que «têm como referente retratos» (LOURENÇO 2002: 171), para nos propor, por fim, um grupo mais alargado de dez retratos onde constam dois poemas cujos referentes são objetos não-humanos («Gazela da Ibéria» e «A cadeira amarela, de Van Gogh»)¹⁶. Além deles, Lourenço não descarta ainda a possibilidade de outros retratos «no sentido largo do termo» (*ibidem*, p. 174), dos quais poderá ser exemplo o poema «Pietà de Avignon», inspirado numa pintura do século XV que inclui, entre as figurações das pessoas santas, um possível retrato do doador, explicitamente convocado no poema seniano («Em vão se ajoelha glabro, imaculado e atento, / ao canto, o doador. [...]»).

Paralelamente às hesitações críticas quanto ao género textual das meditações aplicadas de Sena, desde logo reveladoras de uma certa heterodoxia representativa que elas mesmas concitam, interessa assinalar, em particular, a possibilidade de um

15 Recordamos ainda a leitura mais recente de Daniel Tavares sobre o dito poema seniano, chamando a atenção para o facto de a sua construção emular os processos compositivos do pintor no sentido em que apela declaradamente a uma leitura autorretratística de um objeto que «não é, nem foi, nem será mais cadeira:/ apenas o retrato concentrado e claro/ de ter lá estado e de ter lá sido quem/ a conheceu de olhá-la» (2018: 77).

16 De um grupo inicial de poemas que identifica como referindo-se a retratos – «Cabecinha romana de Milreu», «Artemidoro», «Retrato de um desconhecido», «Camões dirige-se aos seus contemporâneos», «Eleanora di Toledo, Granduchessa di Toscana, de Bronzino», «A morta, de Rembrandt», «A máscara do poeta» e «Dançarino de Brunei» –, Fazenda Lourenço (2002: 171) termina propondo um conjunto amplificado de dez retratos «de personalidades históricas, mais ou menos desconhecidas, ou de figuras míticas e lendárias, visadas enquanto personagens (*personae*, máscaras) de um tempo e de uma época mais ou menos determináveis»; deste conjunto foi retirado o poema mais tardio «Dançarino de Brunei» e acrescentados à anterior listagem os poemas «Gazela da Ibéria», «Deméter» e «A cadeira amarela, de Van Gogh» (*ibidem*, p. 189).

entendimento outro da ontologia própria do retrato que se desprende dos poemas. Se é verdade que a frequente convocação poética do retratado na segunda pessoa do singular, assim como a utilização reiterada do presente verbal conseguem gerar um efeito de intimidade e de proximidade temporal e afetiva entre o poeta e o seu interlocutor, dramatizando uma conversa conjectural ou entrelaçando testemunho e imaginação, para nos socorrermos uma vez mais dos penetrantes comentários de Fazenda Lourenço (*ibidem*, p. 173), o certo é que os poemas de Sena são muito menos meditações sobre a semelhança, e muito mais meditações sobre a diferença e o possível. Não exatamente, todavia, com um propósito metateórico de desconstrução conceptual da representação enquanto «mimese» (como John Ashbery virá a propor no poema homónimo do famoso *Autorretrato em espelho convexo* de Parmigianino)¹⁷, mas antes numa perspectiva acentuadamente filosófica que considera a margem de segredo e de desconhecido da própria vida humana à qual nenhum retrato, pensado como *representação*, consegue esquivar-se. Um segredo e um desconhecido que apenas a poesia poderá «interrogativamente, incertamente, inquietamente, angustiadamente» penetrar (SENA 1988: 157).

Nesta perspectiva, Jorge de Sena explora deliberadamente a dimensão de *invisibilidade* das imagens, para recuperarmos um termo e um conceito recentes de Carlos Vidal¹⁸, não só porque os seus poemas surgem «depois de ver», como meditações à distância que a memória modela e transforma, mas sobretudo porque o poeta realiza um «salto na visão», operando uma metamorfose do próprio desígnio visualista (CUNHA e LOURENÇO 2011: 29). Eis porque a éfrase, em particular no que toca a prática do retrato poético, não se reduz, na poesia seniana, à simples restituição ou recodificação, pelos meios da palavra, de uma rede de sinais perceptíveis, mas implica a indagação do que Lourenço apelida «*falha documental*» (2002: 177), recorrendo a processos associativos e/ou alusivos para lá do visto e do percecionado.

Em relação à sua postura crítica e poética sobre a imagem, em particular sobre a imagem retratística, Sena inscreve-se pioneiramente numa linha de reflexão teórica sobre o retrato e aquilo que, na contemporaneidade, configura o seu deslocamento epistemológico (MARQUES 2014: 435) face ao paradigma albertiano da

17 Recordo as lúcidas reflexões de Richard Stamelman a propósito do poema de Ashbery: «Ashbery is a poet of demystifications, differences, and, as will become clear, deconstructions. In the very act of presenting the Parmigianino painting – describing its formal elements, its stylistic mannerisms, the history of its composition – he critically dismantles the portrait, pointing to the sealed, life-denying, motionless image of self it portrays; the poem offers a critical deconstruction of representation itself, or more precisely, of the aesthetic of perfection which gives representations an aura of eternal sameness, enshrining them in the paradise of art so that they constitute what Harold Bloom calls a “supermimesis”» (STAMELMAN 1984: 608).

18 Remeto neste ponto para a ideia não-albertiana de pintura que expõe Carlos Vidal num estudo de referência: «Portanto, ver uma pintura é vê-la além da sua pele e última «inscrição», é vê-la na sua organicidade ou processualidade, é a ilustração de um salto da visão e um impulso não consciente (não redutível ao conhecimento) para além do imediatamente discernível, é chegar a um território *invisual*» (2015: 300).

«janela aberta» sobre o real e rumo a um sentido preferencialmente inferencial ou evocativo, que pode confinar com poéticas do vestígio ou mesmo com a pura abstração. Um sentido não dissociável de novas epistemologias não-essencialistas da identidade, pensada fora dos limites do observável e do permanente, como uma experiência transformativa e processual sobre a qual o único conhecimento possível é da ordem do momentâneo ou do *intervalar*, voltando aos termos da gaia-ciência seniana. Na recriação poética destas identidades em devir, como são eminentemente as identidades contemporâneas, Jorge de Sena anunciou os seus sucessores.

Os filhos de Jorge de Sena

Na travessia meditativa que executam pela arte e pela cultura ocidental, desde a era pré-cristã ao último século, as metamorfoses visuais e musicais de Sena, concebidas ao longo de cerca de 20 anos (tendo em conta a genealogia difusa das duas coletâneas, com as importações e acréscimos mais tardios de poemas que foram absorvendo), em Portugal, no Brasil e nos Estados Unidos, estabeleceram para a poesia em língua portuguesa um inevitável patamar de referência. Se a convocação das artes e o diálogo interartístico se converteu, com especial incidência a partir do século xx, num poderoso motor de criação poética e literária, a relação que a literatura passou a estabelecer com a écfrase e os processos criativos dela derivados tornou-se reconhecidamente mais adulta. Como nos recorda Joana Matos Frias (2016a: 12), naquele que é por excelência o século da imagem, em que não só os museus se banalizaram como espaços culturais e turísticos, como passaram a ser visitados virtualmente, a «inutilidade» do descritivo como dispositivo de um *dar a ver* alternativo parece-nos consensual. Por outro lado, desde o *Laocoonte* de Lessing e a consolidação da tradição do *paragone* e da tese sobre a concorrência expressiva entre as artes, foi-se tornando cada vez mais óbvio que as artes não são irmãs, que a poesia não é pintura (nem música, nem...) e que, para «falar pintura», como teria afirmado Matisse e nos recorda Ferreira Gullar (2003), é necessário cortar a língua, pois só os pincéis valem.

É justamente a propósito de Gullar e do poeta português João Miguel Fernandes Jorge, ambos situáveis na linha derivativa seniana na relação que mantêm com o universo artístico e os mecanismos da écfrase, que Ida Alves, num estudo já aqui citado, destaca, com absoluta propriedade, dois aspetos convergentes e devedores da lição de Sena apesar da notória diversidade das respetivas poéticas individuais: «uma consciência lírica da falta, da falha, do menos que, paradoxalmente, faz o poema existir» (ALVES 2017: 81) e a conceção do poema enquanto «espaço teórico-crítico e prático sobre o gesto criativo a partir da construção de imagens» (*ibidem*, p. 84).

Ambos os aspetos, também presentes em muitos outros poetas contemporâneos e nas distintas «variações» pessoais a que sujeitam o princípio e a prática ecfásticas, podem levar-nos a considerações mais amplas, nomeadamente no que respeita uma

possível desconstrução de «armadilhas» e aporias associadas ao conceito tradicional de *écfrase* (FRIAS 2016b), começando pela constatação de que ela não depende necessariamente da existência de um objeto ou de um referente extrínseco, mas da construção, pela própria palavra, de um efeito ou de uma ficção de visão pelo qual o *visível* dá lugar ao *visualizável*, entendido como processo mental ou imaginativo (uma variante «nocial» da *écfrase*). Há muito sabemos da inexistência do escudo de Aquiles, diz-nos, em jeito de meditação metaecfrástica, um poema de Fernando Guimarães: «No entanto, / Pensamos nele. É como se observássemos todos os seus detalhes, sentíssemos / O relevo que tem, levássemos os dedos à sua cercadura [...]» (Guimarães *apud* FRIAS 2016a: 19).

Dizer o ver constitui, em muitos poetas contemporâneos, uma experiência de durações mínimas, frágeis alucinações, *relâmpagos* (reutilizo termos e metáforas de Gullar), inevidências ou invisualidades através das quais, todavia, se partilham «zonas de indeterminação» (RANCIÈRE 2010) que desdobram o sensível em pensamento ou em *pensatividade*, isto é, conforme esclarece Rancière, numa «imagem que contém pensamento não pensado» (*ibidem*, p. 157)¹⁹. O *fazer* verbal, enquanto *fazer* imaginativo, torna-se dinamicamente reconstrutivo, uma *poiesis* entendida como um investimento criativo de modelação da palavra capaz de refigurar o mundo e reorganizar as formas do real. Se a experiência do museu continua a inspirar livros e poemas²⁰, também neste caso é frequente o mecanismo ecrástico trabalhar a partir da ausência e por afastamento em relação a uma suposta missão de evidência: como se, segundo um trajeto de progressiva autonomia, a «descrição» se descolasse da percepção, assumindo a ficcionalidade da escrita.

Tal autonomização traz, por outro lado, novas consequências no que diz respeito à ontologia discursiva da *écfrase*, regressando à questão das suas aporias. A vulgar associação entre «descritividade» e «discursividade» que configurou tradicionalmente a retórica ecrástica como um exercício do detalhe, uma *amplificatio* ou *dilatatio*, tal como nos recorda Lourenço a propósito das metamorfoses senianas (2002: 181), pode converter-se no seu inverso: certas poéticas ecrásticas contemporâneas manifestam-se como gestos verbais de contenção e minimalismo, iludindo a temporalidade linguística até ao limite do quase-silêncio.

É certo que, para além de *écfrases* poéticas onde se tem concentrado a maior atenção da crítica, e sem aqui considerarmos variantes ecrásticas não-literárias,

19 O conceito de *pensatividade* de Jacques Rancière parece-me particularmente operativo para a compreensão de algumas modalidades ecrásticas, como as praticadas por Vaco Graça Moura na esteira da lição seniana, as quais, a partir de uma reclamada simetria dos ofícios e dos fazeres artísticos, ponderam o próprio exercício poético num sentido tendencialmente inconclusivo e interrogante. Ver Ribeiro (2012).

20 Sobre a tematização poética do museu, Matos Frias antologia composições de autores tão diversos como Bernardo Soares, Sophia de Mello Breyner Andresen, José Tolentino Mendonça, Pedro Tamen, Rui Pires Cabral, Nuno Rocha Morais, José Miguel Silva, Alexandre O'Neill, Ana Hatherly (FRIAS 2016a: 21-36).

a literatura portuguesa dos dois últimos séculos tem produzido abundantes exemplos de écfrases ficcionais, sob as modalidades do conto ou do romance²¹, com funções narrativas muito variadas²² e desenvolvendo, com frequência, conteúdos metaliterários e autobiográficos.

Ao lado destas expansões narrativas a que continua a prestar-se a lógica ecfástica, subsistem, como dizíamos, poemas de natureza tendencialmente epigramática ou mesmo fantasmática cujo trânsito intersemiótico se faz da visualidade (uma visualidade alargada ao espaço medial e intermedial contemporâneo) à ausência. Ilustro, para concluir, com dois exemplos apenas: o primeiro, o poema de Adília Lopes «Um filme português», incorporado na secção «Filmagens» da antologia *Poemas com cinema* (2010) onde se reúnem «textos nos quais a presença do cinema surge através de processos ecfásticos ou é associada a formas de transposição discursiva pelas quais o próprio poema se concebe como “filme”» (FRIAS *et al.* 2010: 14):

Um piano
toca

Um candelabro
aceso

Um livro
encontrado

Um corvo
parado

Um cavalo
corre

Uma carta
lacrada

(Lopes *apud* FRIAS *et al.* 2010: 173).

21 Autores como Fernanda Botelho, Mário Cláudio, Agustina Bessa Luís, Nuno Júdice, Frederico Lourenço, Gonçalo M. Tavares, de entre um vasto conjunto de nomes no âmbito da literatura em português, têm exercitado diversamente écfrases em prosa literária. Lembro, a este propósito, o mais antigo projeto editorial *Poética dos cinco sentidos* (1979) – revisitado em 2010 por seis ensaístas brasileiros –, também ele decorrente da experiência do museu, neste caso o museu francês de Cluny onde, em 1882, foi exibido ao público o conjunto de tapeçarias conhecido sob o nome *La dame à la Licorne*; no dito projeto, seis escritores portugueses compuseram breves narrativas de inspiração ecfástica a partir da alegoria dos sentidos proposta pelas tapeçarias: Ana Hatherly, Augusto Abelaira, Isabel da Nóbrega, José Saramago, Maria Velho da Costa e Nuno Bragança.

22 Hoek (2006) ensaia uma classificação das funções narrativas da écfrase (psicológica, retórica, estrutural e ontológica), analisando os vários graus de imbricação entre texto e imagem.

A sintaxe enumerativa e a gramática elítica e descontínua do poema, que se apresenta como uma montagem de itens cenográficos (verbalmente transpostos ou totalmente simulados) sem articulação narrativa e sugerindo, pelas formas verbais utilizadas (presentes e participios passados), uma temporalidade ambígua entre a ação e a inércia, poderá insinuar uma glosa irónica do estereótipo do «cinema parado» português; por outro lado, a desnarrativização poeticamente fabricada gera um efeito de enigma, de relato secreto ou «lacrado» que convoca o intérprete/espectador como operador do(s) sentido(s) poético/filmico.

A ideia de eclipse (ou de eclipse) encontra-se também no segundo exemplo que aqui recupero: «Só a imagem», um poema do poeta brasileiro Duda Machado para quem «o ato de escrever poemas hoje deveria estar assombrado de algum modo, por um certo/incerto eclipse da pintura» (2008: 48), prescinde de todo e qualquer referente externo, para propor-se como puro espaço verbal, autorreferencial e imediado, entre a éfrase e a sua negação:

Um lugar
sem ninguém
e sem ninguém para vê-lo.
E um único modo
de alcançá-lo (*ibidem*, p. 47).

Mesmo assim (ou por isso mesmo), na sua máxima economia, o poema continua a ser, enquanto única imagem, um exercício de reflexão metapoética que inscreveríamos sem dificuldade no âmbito da «poética dos limites» cultivada pelo autor: em suma, o lugar concentrado de uma meditação sobre a poesia e o gesto criador.

Em ambos os exemplos aqui revistos, coloca-se, por conseguinte, aquela que aparenta ser a aporia máxima contida na ideia de éfrase enquanto gesto representativo: a possibilidade de coabitação entre a retórica efrástica e uma *retórica do silêncio* (GIL e ALMEIDA 2016: 46), dos diferentes silêncios contidos nessa abertura do que poderia ter sido ou do *irrealizado* onde o poético retrospectivamente opera, pondo em evidência a dimensão criativa e performativa (e não apenas replicativa ou tradutora) da própria éfrase.

«Em todas as vidas existe qualquer coisa de não vivido, do mesmo modo que em toda a palavra há qualquer coisa que fica por exprimir» (AGAMBEN 1999: 89): é aí, nesse intervalo do nunca acontecido («daquilo que nunca foi», na formulação de Agamben, *ibidem*), no confronto dinâmico com os seus avessos, com as margens do não-vivido e do não-dito, como nos mostrou pioneiramente Jorge de Sena, que a literatura pode exercer-se como superação e constituir-se como experiência da felicidade.

Bibliografia

- AGAMBEN, Giorgio (1999) – *Ideia da prosa* [1985]. Trad., prefácio e notas de João Barrento. Lisboa: Cotovia.
- ALVES, Ida (2017) – «Fixar o relâmpago em palavras». In Joana Matos Frias et al. org. – *Ofício múltiplo: poetas em outras artes*. Porto: Edições Afrontamento; Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, p. 77-92.
- AVELAR, Mário (2018) – *Poesia e artes visuais: confessionalismo e écfrase*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- CARLOS, Luís Adriano (1999) – *Fenomenologia do discurso poético: ensaio sobre Jorge de Sena*. Porto: Campo das Letras.
- CLÜVER, Claus (1996) – «Ekphrasis Reconsidered: Jorge de Sena's Transformation of Art and Music». *Literatura comparada: novos paradigmas: atas do II Congresso da Associação Portuguesa de Literatura Comparada*. Porto: Associação Portuguesa de Literatura Comparada, Fundação Calouste Gulbenkian e Edições Afrontamento, p. 39-48.
- COELHO, Eduardo Prado (1988) – *A noite do mundo*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- CONRADO, Maria Fernanda (1996) – *Ekphrasis e Bildgedicht: processos ekphrásticos nas Metamorfoses de Jorge de Sena*. Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- CUNHA, Jorge Borges e LOURENÇO, Jorge Fazenda (2011) – *Corpo arquitetura poema: leituras inter-artes na poesia de Jorge de Sena*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2013) – *Phalènes: essais sur l'apparition*. Paris: Les Éditions de Minuit. Vol 2.
- FRIAS, Joana Matos, ed. (2016a) – *Passagens: poesia, artes plásticas (antologia)*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- FRIAS, Joana Matos, ed. (2016b) – «Écfrase: 10 aporias». *ELyra: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics*. N.º 8, p. 33-40. Disponível em: <https://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/150>.
- FRIAS, Joana Matos, et al. ed. (2010) – *Poemas com cinema*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- GIL, José (2005) – «O retrato». In *Sem título: escritos sobre arte e artistas*. Lisboa: Relógio D'Água, p. 17-46.
- GIL, José e ALMEIDA, Margarida Pinto de (2016) – «Saber dizer, ousar exprimir: conversa com José Gil a propósito da écfrase». *ELyra: Revista da Rede Internacional*

- Lyracompoetics*. Nº 8, p. 41-56. Disponível em: <https://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/151>.
- GULLAR, Ferreira (2003) – *Relâmpagos*. São Paulo: Cosac Naify.
- HEFFERNAN, James A. W. (1993) – *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- HOEK, L. H. (2006) – «A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática». In Márcia Arbex, org. – *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: UFMG-Faculdade de Letras. Programa de pós-graduação em Estudos Literários, p. 167-190.
- JENKINS, Henry (2008) – *Convergence Culture: Where old and new media collide*. New York: NYU Press.
- LOPES, Óscar (1983) – «Uma arte de música». *Quaderni Portoghesi*. Vol. 13-14 (primavera-outono), p. 170.
- LOURENÇO, Jorge Fazenda, ed. (2004) – *A arte de Jorge de Sena: uma antologia*. Lisboa: Relógio D'Água.
- LOURENÇO, Jorge Fazenda (2002) – «Da poesia como teatro do mundo: sobre *Metamorfoses*». In *O brilho dos sinais: estudos sobre Jorge de Sena*. Porto: Edições Caixotim, p. 163-193.
- LOURENÇO, Jorge Fazenda (1998) – *A poesia de Jorge de Sena: testemunho, metamorfose, peregrinação*. Paris: Centre Culturel Gulbenkian.
- MACHADO, Duda (2008) – «Só a imagem». *Relâmpago: Revista de Poesia*. N.º 23, p. 45-48.
- MAGALHÃES, Joaquim Manuel (1981) – *Os dois crepúsculos: sobre poesia portuguesa atual e outras crónicas*. Lisboa: A Regra do Jogo.
- MALRAUX, André (1965) – *Le musée imaginaire*. Paris: Gallimard.
- MARQUES, Bruno (2014) – «Crise do retrato: dissolução ou deslocamento do género? O estranho caso de Lourdes Castro». In Begoña Farré Torras, ed. – *Atas do IV Congresso de História da Arte Portuguesa em homenagem a José-Augusto França*. 2.ª ed. Lisboa: Associação Portuguesa de Historiadores da Arte, p. 435-441.
- MOURA, Vasco Graça (2002) – *Artes poéticas: pequena antologia reflexiva*. Porto: Asa.
- ORTEGA Y GASSETT, José (1991) – *A desumanização da arte*. São Paulo: Cortez.
- RANCIÈRE, Jacques (2010) – «A imagem pensativa». In *O espectador emancipado*. Trad. José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro, p. 155-190.

- RÉGIO, José (1994) – *Crítica e ensaio*. Introd. Eugénio Lisboa. [S.l.]: Círculo de Leitores. Vol. 1.
- RIBEIRO, Eunice (2017) – «Aproximação à matéria. Maria Andresen: dos poemas, das pinturas». In *Ofício múltiplo: poetas em outras artes*. Porto: Edições Afrontamento; Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, p. 93-112.
- RIBEIRO, Eunice (2012) – «Sob o visível: empernamientos e linhas de fuga na poesia de VGM». In Isabel Ponce de Leão e Eduardo Paz Barroso, orgs. – *VGM: cinquenta anos de vida literária de Vasco Graça Moura. Aliás: uma homenagem*. Porto: Modo de Ler, p. 41-58.
- SENA, Jorge de (2005) – *Poesia e cultura*. Porto: Edições Caixotim.
- SENA, Jorge de (1988) – *Poesia II*. Lisboa: Edições 70.
- SENA, Jorge de (1977) – *Régio, Casais, a «Presença» e outros afins*. Porto: Brasília Editora.
- SENA, Jorge de (1958) – *Fidelidade: poemas*. Lisboa: Livraria Moraes.
- SPITZER, Leo (1955) – «The “Ode on a Grecian Urn”: or Content vs. Metagrammar». *Comparative Literature*. Vol. 7, n.º 3 (Summer), p. 203-225.
- STAMELMAN, Richard (1984) – «Critical Reflections: Poetry and Art Criticism in Ashbery’s *Self-Portrait in a Convex Mirror*». *New Literary History*. Vol. 15, n.º 3, p. 607-630.
- TAVARES, Daniel (2018) – *Do retrato poético: leituras interartísticas na poesia portuguesa contemporânea*. Dissertação de doutoramento apresentada à Universidade do Minho. Disponível em: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/56559>.
- VIDAL, Carlos (2015) – *Invisibilidade da pintura: uma história de Giotto a Bruce Nauman*. Porto: Fenda.

Sena e o fim do jogo

GUSTAVO RUBIM

Primeiro, o método. E, neste caso, nem será moroso descrevê-lo antecipadamente. O método que me proponho seguir aqui define-se desta maneira: saltar para as conclusões.

Quando digo que me proponho seguir o método de saltar para as conclusões, isto tem dois entendimentos possíveis. Ou irei poupar premissas e argumentos intermédios, expondo diretamente conclusões e centrando-me nelas (o que, por razões conjunturais ou disciplinares diversas, nem sequer é ilegítimo), ou, por outro lado, anuncio tão-só que sigo (isto é, observo passo a passo, acompanho e sublinho) o método de saltar para as conclusões que estaria presente nos textos de que me vou ocupar, em concreto, textos de Jorge de Sena a propósito do Modernismo. Na verdade, é difícil distinguir estes dois procedimentos, pois como poderia eu pôr em evidência o método seguido por Jorge de Sena enquanto crítico e historiador do Modernismo se não tivesse, antecipadamente, a certeza de que é esse o método que nele se irá encontrar, ou seja, se não anunciasse *ab initio* uma conclusão, se não fizesse desse *terminus ad quem* um ponto de partida?

Isto poderá prejudicar um pouco as nossas necessidades de clareza, mas não o suficiente. É preciso ainda aprofundar a confusão da seguinte maneira igualmente metodológica: o uso da fórmula «saltar para as conclusões» é aqui defendido como necessário no seu aspeto estrangeirado, como se estivéssemos a traduzir apressada e toscamente aquilo que tantas vezes ouvimos em inglês fora de qualquer discussão académica, normalmente na segunda pessoa: «*you're jumping to conclusions*». Ora, de «*jumping to conclusions*» para «saltar para as conclusões» é um mau exemplo de tradução, ou, quando muito, um bom exemplo de um mau método de tradução. Tradução melhor será, sem dúvida, a que evite a passagem palavra a palavra de uma língua para a outra, traduzindo a expressão inglesa por uma expressão portuguesa de sentido equivalente, a mais recomendável das quais suponho que seja, neste caso, «tirar conclusões precipitadas». Só que não é mesmo de maneira nenhuma disso que se trata. Nem o método que me proponho adotar (sequer por uma vez) é o de tirar conclusões precipitadas, nem me interessaria apontar criticamente ou até denunciar em Jorge de Sena qualquer tendência para tirar conclusões precipitadas. Quando muito, interessar-me-ia, a propósito do Modernismo tal como Jorge de Sena o interpretou, a tendência para precipitar as conclusões, para acelerar o fecho, como quem fizesse um filme rodar muito mais depressa na projeção do que se tinha

feito na captação de imagens. E este procedimento, este recurso técnico perfeitamente legítimo (ainda que sempre atreito a produzir intencionais ou inevitáveis efeitos cómicos) no discurso de um crítico literário, seria singular para a hermenêutica do Modernismo que Jorge de Sena empreendeu a partir de certa data e que nunca mais deixou de executar como uma tarefa que estava conscientemente *in progress* e da qual, insisto então, lhe interessaria especialmente, não o progresso, mas as conclusões. Qualquer coisa, para Jorge de Sena, *acaba* no Modernismo, mesmo quando o Modernismo tem de ser lido, como Sena o entendia, pela vontade de *continuar* que o caracteriza.

Mas não nos precipitemos. O desejo de saltar para as conclusões, isto é, de enfrentar, não o fim do Modernismo, mas o Modernismo *enquanto fim*, tem uma história, está marcado por datas. É o segundo ponto metodológico: com que datas lidar aqui?

Mesmo parecendo um pouco arbitrário, proponho que comecemos com um intervalo de 20 anos. É uma hipótese de cronologia, para afinar depois, se necessário. O primeiro texto, de 1956, é um inquérito sobre Modernismo, a que Jorge de Sena respondeu nas páginas de *Pentacórnio* por solicitação de José-Augusto França. O ponto a relevar aqui será a pouca definição da ideia de Modernismo tal como Sena a entende, começando aliás por manifestar certa desconfiança em relação a este e até repulsa em relação a todos os conceitos aplicados à literatura: «Os conceitos, em literatura, como em tudo, afligem-me e repugnam-me um pouco, diria até que muito, pelo que neles se pode insinuar ou ser insinuado quanto a uma idealística legitimidade ou uma permanente significação» (SENA 1988: 55). Se nos interessar uma história da relação de Sena com o conceito de Modernismo (e essa história tem que baste para se tornar realmente interessante), pode antecipar-se que tal conceito acabará, quase que por si só, por desativar muita desta aflição e repugnância que Sena manifestava pela conceptualidade literária em 1956. Muito depressa Sena, nesse inquérito, passa a caracterizar uma série de equívocos que marcariam o debate português sobre a questão do Modernismo e virá a justificar com eles a repugnância em que insiste:

De modo que [escreve Sena no fim do longo primeiro parágrafo] a questão do *Modernismo em si* me aflige e me repugna, não porque não acredite nele ou não me tenha interessado saber o que ele será, mas porque a vejo como susceptível de aumentar, quer a confusão, que é muita, quer os exercícios de retórica fluida em que tanto se perde actualmente de inteligência crítica ou apurado gosto (*idem*, p. 56. itálico no original).

Não é desrespeitoso dizer que, em parte significativa, esta desconfiança genérica encobre de facto o que, à data de 1956, seria ainda um interesse muito incipiente em saber o que seria o *Modernismo em si* que o próprio Jorge de Sena escreve em itálico.

A resposta, no seu conjunto, não revela uma ideia definida, formada, articulada sobre o que um tal conceito pudesse significar. E pode dizer-se que Sena opta por dois gestos cautelosos: por um lado, rodeia efetivamente o objeto do inquérito, como se adiasse para outra ocasião uma resposta que não está ainda em condições de dar; por outro lado, prepara o terreno para uma resposta futura e, nesse sentido, opta por uma entrada na questão que está de acordo com a particularidade do debate português. Essa entrada é aquilo que mais abaixo virá a chamar «política cultural» (*idem*, p. 57), mas que, num primeiro momento, definirá em termos nacionalmente familiares: «No fundo, e hoje e aqui, a questão do “Modernismo” [a palavra aparece agora entre aspas] é a questão do tão chorado abismo entre as artes e o povo» (*idem*, p. 56). O Modernismo, segundo Sena, não é este abismo. Mas a questão do que se debate sob o nome de «Modernismo» – e por isso a palavra é posta agora entre aspas – é governada pelo motivo político do «abismo entre as artes e o povo». Poderia jurar-se (apesar da ausência de referências explícitas) que há aqui um distanciamento face ao ângulo neorrealista a partir do qual a questão do Modernismo estaria a ser lançada e discutida. Nem assim o elogio com que termina a resposta ao inquérito – elogio do Modernismo enquanto «política cultural» – parece sinalizar uma clara consciência do que constituiu o *Modernismo em si*, se «em si» significar o plano literário, estético e poético que seria a principal preocupação quer do promotor do inquérito, quer de Sena enquanto seu respondente e colaborador. Guarde-se, no entanto, o elogio enquanto discordância assertiva face a um certo tipo de crítica ou de ataque de que o Modernismo (ou a memória dele) estaria a ser alvo.

Muito diferente é o caso do segundo texto. É, aliás, um texto famoso, datado de setembro de 1976 e frequentemente citado, por comentadores e críticos, em várias das suas passagens. Refiro-me ao discurso intitulado «Para um balanço do século XX – poesia europeia e outra», surgido em livro na IV parte acrescentada por Jorge de Sena quando reformulou as iniciais *Dialécticas da literatura* (de 1973) para as novas *Dialécticas teóricas da literatura* publicadas já em 1977 e, portanto, não muito tempo antes da sua morte. Sublinho este ponto de cronologia, também porque há um certo contraste entre a intenção teórica de que o novo livro era investido e a atitude histórica que, na aparência, se manifesta sob a forma do título «Para um balanço do século XX» (que se poderia julgar mais adequado às *Dialécticas aplicadas da literatura*). Ora, não há aqui tensão, contradição ou paradoxo entre o teórico e o histórico. O que há é justamente superação daquela repulsa por conceitos literários, que se manifestara 20 anos antes, e em particular há interesse objetivo em produzir ou consolidar teoria à volta do conceito de «Modernismo», sobretudo tendo em linha de conta que este texto se destinou a ser lido em Itália perante uma audiência internacional. A ideia que Sena formulou no «balanço» não era inédita nem nova, mas continha elementos até ali talvez nunca tão claramente expressos. Mais que uma ideia, é uma autêntica tese e vale a pena lembrá-la:

Poderíamos dizer, para começar a peroração final, que o que Petrarca iniciou no século XIV chegou ao fim com Baudelaire que, por sua vez, se tornou para todos nós o que Petrarca havia sido por séculos, mesmo quando os poetas não têm consciência disso. É como dizer-se que a ideia do poeta como obra de arte deu lugar à ideia de uma obra de arte como o poeta, quando, sob a pressão do desenvolvimento da Revolução Industrial, a educação tradicional baseada nos clássicos (isto é, Grécia e Roma, e não todas) foi derrotada pelo enfático triunfo das ciências (ou do que se supunha que as ciências eram aos olhos míopes dos positivistas que ainda estão bem vivos hoje, tanto no mundo capitalista, como no mundo socialista, e dizendo, em contextos diversos, as mesmas asneiras). Os Românticos haviam minado a tradição clássica (com um par de exceções como Hölderlin ou Maurice de Guérin, de quem quase ninguém deu conta em tempo deles), apesar de a terem recebido na escola, e de fazerem mais uso dela do que é costume notar-se, nas suas mesmas obras. Rimbaud, um dos grandes espíritos que pôs nos ombros o manto de Baudelaire, ainda compôs nas aulas os seus versos latinos. Mas o jogo acabara. Mais: o que acabava eram séculos de valores tradicionais. Quando a Vanguarda se rebelou contra o que restava das velhas formas e fórmulas, estas já haviam sido transformadas em algo de diverso pelos mestres que a haviam precedido (SENA 1977: 269-270).

Sublinharia no início desta relativamente longa passagem (na verdade, incompleta e, aqui, por conveniência do comentário) o gesto de assinalar o começo daquilo a que Jorge de Sena chama «a peroração final», assim marcando um movimento ou andamento particular no seu discurso, chamemos-lhe um *finale* redundantemente assinalado, se considerarmos que, na tradição retórica, a peroração já é a última parte de um discurso, o seu remate ou conclusão. Por isso é que «peroração final» soa aqui como uma espécie de título que, mais do que dividir as partes do discurso, anuncia o tema da parte conclusiva: o fim irá centrar-se no fim, tematicamente a peroração será *final*. E é-o de imediato, sem transição, ao enunciar a súplica extrema de uma narrativa que tem o episódio fundador em Petrarca e o derradeiro em Baudelaire, com quem «chegou ao fim» o que tinha começado com o poeta italiano no século XIV. O que Petrarca terá iniciado e em Baudelaire se terá extinguido Sena, propriamente, não chega a dizê-lo senão naquela fórmula igualmente abreviadíssima da substituição da «ideia do poeta como obra de arte» pela «ideia de uma obra de arte como o poeta» – fórmula exemplar, se não houvesse outras, do método de saltar para as conclusões. Exemplar também da cronologia difícil, segmentada e sobreposta, com que Sena sempre tem de lidar quando revê o Modernismo. No essencial, o Modernismo será para ele a confirmação do fim do jogo, fim já presente em Baudelaire e mais do que consumado em Rimbaud. Mas, ao mesmo tempo, são necessárias estas repetições do fim: o vestir do «manto de Baudelaire» por

Rimbaud, ou a rebelião tardia da Vanguarda contra velhas fórmulas que, entretanto, já não eram iguais à sua própria velhice. É como se a modernidade poética (a que está em causa na «peroração final») andasse, ela própria, a saltar de um fim para outro fim, não conhecendo senão este procedimento de repetir o fim, de reproduzir o fim do jogo mesmo depois de o jogo já ter acabado. Será neste sentido que Baudelaire se torna, para os poetas do século posterior a ele, o que Petrarca tinha sido para os poetas dos cinco séculos anteriores a Baudelaire.

Esta tese não tinha aqui a sua primeira enunciação, mas, antes de recuperar os textos onde ela antes surgira (ou parte deles), sublinho o óbvio: que abrir o problema desta relação entre Sena e o fim do jogo é, no essencial, o mesmo que enfrentar, no plano do discurso crítico e a partir de um ângulo determinado, a questão do historicismo de Jorge de Sena. Tendo em conta o que veio a suceder nas décadas seguintes, pode erguer-se a tentação de encarar Sena como o último dos historiadores literários portugueses, em sentido forte, o último a usar termos como «maneirismo», «simbolismo» ou «Modernismo» como se tais termos referissem entidades efetivamente existentes, à exclusão de tudo o mais, a partir do ponto em que o seu conceito se chega a definir. O interessante, todavia, pode ser encará-lo, até pelo orgulho com que celebrou as suas próprias teses históricas (não contribuindo com isso para as melhores facetas da sua celebridade), na posição do primeiro autêntico pós-historiador da crítica literária portuguesa. O primeiro, talvez, a ter da história literária e cultural uma noção fortemente construtivista e, por isso, tão importante pelas teses alcançadas quanto pelos labirintos de formulação cautelara que cercam cada uma delas. Nesse sentido, o salto para as conclusões é necessário para poder haver aquilo que raramente falha em Jorge de Sena, ou seja, a explicação da equivocidade dos conceitos e da própria experiência nebulosa das diferenças históricas em literatura (e cultura: as duas dimensões nunca se separam em Jorge de Sena, ponto a não negligenciar), que, no entanto, existiriam a ponto de se poder, pela via da dialética, demarcar com nitidez começos e fins. Num plano ulterior, as peculiares modalidades deste historicismo de Sena tornam-se igualmente interessantes para rever a relação de Sena com o Modernismo, que é talvez o nó do seu discurso crítico que melhor poderá sustentar a tese de que Sena é, no fundo, um modernista tardio. Mas isto já é esticar demais o método que ele mesmo me autorizou a adotar aqui.

São dois os textos em que a ideia do fim do jogo (dos versos) e a do fim dos «valores tradicionais» se combinam de uma forma explícita entre 1956 e 1976, formando uma tese marxista sobre o Modernismo. O mais célebre e articulado é o do «vasto prefácio» composto por Sena para a antologia *Poesia do século XX: de Thomas Hardy a C. V. Cattaneo*, aqui citada na sua 3.^a edição, de 2003, e que teve primeira publicação, já póstuma, em 1978. O prefácio tem data de janeiro de 1974 e a última das suas quatro partes intitula-se «O que é o Modernismo». Retiro daí esta

passagem que dá duplo sentido, lato e restrito, ao conceito definido agora com toda a segurança, não sem antes lembrar que a tese sobre a longa passagem de Petrarca para Baudelaire está enunciada na II parte («Conspecto histórico e definição») do mesmo prefácio, indo ao extremo de dizer, sem mais argumentos: «Uma nova era literário-cultural pode pois datar-se de 1857, quando foi publicado um livro que se chamava *Les fleurs du mal*» (SENA 2003: 17). Na passagem mais avançada, vem, então, o desdobramento desta conclusão em teoria do Modernismo:

Assim, em sentido mais lato, o Modernismo é uma nova época que se anuncia a partir dos meados do século XIX, como se quisermos «pré-Modernismo», e que assume uma feição própria entre os princípios do século XX e os meados deste século, quando acabam de repercutir (e ainda prosseguem de algum modo) os «ismos» dessas décadas, e em que ainda continuamos e continuaremos, com novas posições e transformações de que dificilmente podemos ter uma perspectiva exacta. Em sentido restrito, Modernismo foi a fase dupla – post-simbolismo e vanguardismo – que durou desde c. 1910 a c. 1950. É este carácter duplo [...] o que, ao mesmo tempo, faz que a crítica considere que o «vanguardismo» foi fugaz (não o foi mais que o Modernismo, por exemplo), e que a continuidade post-simbolista prevaleceu, ou acentue que, no Modernismo, pelos padrões vanguardistas, muitos modernistas não o foram ou não parece terem-no sido (*idem*, p. 61).

Todas as dificuldades do historicismo – em geral, e nas suas aplicações à poesia moderna – vêm aqui à superfície, com uma nova época que apenas «se anuncia» quando, páginas antes, tinha uma data precisa (e um livro exato) em que podia datar-se o seu começo. Mas o que surpreende neste discurso é a dimensão objetiva que parecem tomar todos os «ismos» que sustentam a narrativa, como se bastasse manipulá-los para substituir por eles quaisquer outros acontecimentos literários cuja leitura não tolere a aplicação desta grelha, que é, para todos os efeitos, mesmo nos seus afinamentos e duplicações subtis, uma grelha pré-fabricada. Note-se que o argumento, para produzir esse efeito de exaustão hermenêutica capaz de sobrepor perfeitamente narrativa e teoria, precisa de fazer com que o Modernismo seja, ao mesmo tempo, uma nova época que ainda prossegue sem fim à vista e uma fase que já se extinguiu e cuja data de extinção é, aliás, passível de ser apontada com pequena margem de erro (cerca de 1950). A que tipo de elasticidade temos de dar crédito para admitir que este modo de destrinçar o restrito e o lato se conserva dialeticamente viável? Que tipo de teoria dialética teríamos de validar para admitir que cerca de um século de textos de poesia atinge, com este mecanismo de produção de sínteses, uma estabilidade descritiva que dispensa argumentos de pormenor, leituras de obras específicas, exercícios de enquadramento mais fino?

É nesse ponto que a resposta de Jorge de Sena a tais dúvidas ou reservas parece corresponder a um padrão pós-histórico. Pegue-se, por exemplo, no segundo texto especialmente pertinente para este plano de revisão de um período de 20 anos em que Sena terá reconvertido completamente a sua relação com os conceitos historiográficos ou periodológicos da crítica que inicialmente lhe causariam repugnância. É, aliás, do ponto de vista cronológico, o primeiro texto, visto que data de 1971, embora só tenha sido publicado em 1978 no volume das *Dialécticas aplicadas da literatura*, e intitula-se «Do conceito de modernidade na poesia portuguesa contemporânea».

Trata-se de um texto especialmente desconfiado do conceito de «modernidade», isto é, desconfiado da possibilidade do uso dessa palavra enquanto conceito crítico. Escreve Sena a dada altura: «Como se depreende do que ficou historiado, inclino-me cada vez mais a usar do termo com muita reserva. Tanto tem sido tido por “moderno”, que já não há que não possa parecer que o é» (SENA 1978: 404). É relativamente fácil identificar, retroativamente, os adversários críticos que Sena tem em mente com a defesa desta reserva. A referência explícita à 4.^a série das *Líricas portuguesas* deixa António Ramos Rosa na linha da frente desses opositores que o texto enfrenta (*idem*, p. 412). Mas a necessidade de esclarecimento operada no texto é mais produtiva na compreensão da polémica do que a identificação do adversário. Com efeito, o que Sena faz é reanalisar três poemas, dando-os como exemplos de diferença muito pouco sólida entre moderno e tradicional: um extraído de *Micropaisagem*, de Carlos de Oliveira, outro de Gastão Cruz e um terceiro de Armando Silva Carvalho, estes últimos selecionados por Ramos Rosa para a antologia referida. Nos três casos, trata-se sempre de, com detalhe, mostrar que não há ali mais do que «uma tradição de Modernismo contido e controlado» (*idem*, p. 413), construído a partir de formas de composição poética que pouco ou nada têm de vanguardista, salvo, no caso de Carlos de Oliveira, aquilo que Sena considera ser o sacrifício desnecessário «a um arranjo externo mais conforme a certos gostos actuais» (*idem*, p. 411) que teria resultado do «equivoco de querer ser aparentemente “vanguardista” um poeta que o é sem necessidade de aparências» (*idem*, p. 412). O ponto crucial é a conclusão de que, nos três exemplos, «o discurso gramaticalmente convencional não se alterou» (*idem*, p. 415) e, portanto, o critério de modernidade não tem senão uma aplicação muito limitada na avaliação do que esses poemas *historicamente* significam. Por outras palavras, o jogo não acabou. Ele prossegue na própria escrita daqueles que desejariam inscrever-se na série dos que querem acabar o jogo.

Não será esse, pelo menos em parte, o problema da teoria do Modernismo enquanto fim do jogo poético e acabamento de «séculos de valores tradicionais»? Ou seja, não será essa teoria problemática quando não consegue convencer o próprio autor dela de que o jogo de facto acabou, visto que é esse autor, esse teórico do Modernismo, a mostrar-nos pacientemente que o jogo continua na obra de poetas

que até são mais vanguardistas do que eles próprios imaginam? Que o jogo poético, o jogo dos versos e das estrofes, prossegue na obra de poetas que já assimilaram a lição modernista, ninguém melhor e de forma mais insistente do que Jorge de Sena o tentou demonstrar criticamente, por exemplo nas extensas quase 50 páginas de um estudo de 1970 intitulado «Observações sobre “As mãos e os frutos” de Eugénio de Andrade» (SENA 1978: 345-394). Será interessante lembrar que, na conclusão desse estudo, revendo o que tinha feito nas páginas anteriores, Sena diz acerca de Eugénio de Andrade autor de *As mãos e os frutos*:

O poeta que as realizou [às «variações ou improvisos» sobre «uma mesma tonalidade temática», descrição e súpula que Sena tinha acabado de formular sobre a técnica de composição do livro de Eugénio] é, nesse livro, uma personalidade que emerge da tradição simbolista-esteticista-vanguardista que ficou fiel ao uso de esquemas regulares ou afins, mas cuja diferença radical em relação a poetas das gerações anteriores se afirma nitidamente, [...] pela sua constante projecção para fora de si mesmo, tingindo das cores das suas metáforas, não o mundo, mas o *outro* (*ibidem*, p. 393-394).

Nesta conclusão não é preciso sublinhar mais do que o resultado de uma leitura, um resultado que corrige a teoria do Modernismo duplo – que, na verdade, é a teoria conflitual da polémica entre vanguardas e pós-simbolismo, como tradições coexistentes mas distintas e opostas –, formulando a ideia de que uma única tradição liga simbolismo, esteticismo e vanguardismo e de que, nessa tradição, foi sempre possível ficar «fiel ao uso de esquemas regulares ou afins», ou seja, continuar o jogo que a teoria, no entanto, declara que acabou. Fica a impressão de que, mais do que trabalhar melhor a ideia de fim, faltou ao Sena teórico qualquer coisa como outra noção de jogo.

Bibliografia

- SENA, Jorge de, ed. (2003) – *Poesia do século XX: de Thomas Hardy a C. V. Cattaneo*. 3.ª ed. Porto: Edições Asa
- SENA, Jorge de (1988) – «Sobre Modernismo – Inquérito». In Mécia de Sena, ed. – *Estudos de Literatura Portuguesa*. Lisboa: Edições 70. Vol. 2, p. 55-58. 1.ª ed. [1956].
- SENA, Jorge de (1978) – *Dialécticas aplicadas da literatura*. Lisboa: Edições 70.
- SENA, Jorge de (1977) – *Dialécticas teóricas da literatura*. Lisboa: Edições 70.

FORMA, CONTEÚDO E TRADUÇÃO

FORMA, CONTEÚDO E TRADUÇÃO

Os amigos americanos: Hemingway & Caldwell por Jorge de Sena

ALEXANDRA LOPES

Os homens têm medo de estar sozinhos.
E querem alguém de seu.

Jorge de Sena

Avant-propos. O professor, o crítico, o tradutor & a leitora dele.

I suggest that we throw out all critics who use vague terms. Not merely those who use vague terms because they are too ignorant to have a meaning; but the critics who use vague terms to *conceal* their meaning, and all critics who use terms so vaguely that the reader can think he agrees with them or assents to their statements when he doesn't (POUND 1968: 37).

A afirmação de Ezra Pound em «How to Read», um texto publicado em 1929, no *New York Herald Tribune*, surgiu-me quando me interrogava acerca do lugar que alguém que, como eu, trabalha no cruzamento dos Estudos de Tradução com os Estudos Literários e de Cultura, pode ocupar no meio de um conjunto de ensaios sobre o lugar e a relevância da crítica no percurso de Jorge de Sena. Não sendo especialista no autor nem em crítica em sentido estrito, dei comigo a perguntar-me se e como pode a tradução, e a tradução de prosa – pois foi sobre essa que me comprometi a escrever –, inscrever-se no campo da crítica.

Do impulso para lançar fora todos os críticos que fazem uso de termos vagos – grupo em que dificilmente se poderia incluir Jorge de Sena – parti para a reflexão sobre as funções da crítica, ainda pela mão de Pound que, em «Guido's Relations», também de 1929, propõe o seguinte:

The critic, normally, a bore and a nuisance, can justify his existence in one or more minor and subordinate ways: he may dig out and focus attention upon matter of interest that would otherwise have passed without notice; he may, in the rare cases when he has any really general knowledge or «perception of relations» (swift or other), locate his finds with regard to other literary inventions; he may, thirdly, or as you might say, conversely and as part and supplement of his activity, construct cloacae to carry off the waste matter,

which stagnates about the real work, and which is continuously being heaped up and caused to stagnate by academic bodies, obese publishing houses, and combinations of both, such as the Oxford Press (POUND 2000: 26).

Embora pudéssemos discutir demoradamente estas duas proposições, centrar-me-ei no aspeto, para mim central, de que «o crítico vive em segunda mão», para fazer uso da expressão de George Steiner (1985: 21). Porque «he writes *about*», o crítico encontraria justificação para a sua existência em formas «subordinadas» e «menores» que, no seu melhor, põem a descoberto aspetos que poderiam passar despercebidos e/ou exibir a «perceção de relações» inesperadas. Esta é, de resto, também a proposta de Steiner, para quem o crítico tem igualmente três funções, a saber: a de nos dizer (a) o que (re)ler e como, (b) que relações estabelecer – já que «criticism widens and complicates the map of sensibility» – e (c) como avaliar a literatura contemporânea – isto implicaria ajudar-nos a «read as total human beings, by example of precision, fear, and delight» (STEINER 1985: 29). Nada mais seniano, talvez.

Ora, se aceitarmos como boa esta definição de crítico, é possível afirmar que Jorge de Sena continua, no seu desempenho enquanto tradutor e depois, e ao mesmo tempo, enquanto professor, a ser crítico, ou inversamente enquanto crítico e professor continua a ser tradutor, não porque as atividades se confundam, mas porque se complementam e se acrescem. «Tudo na vida é tradução», escreverá Sena na «Introdução à primeira parte» de *Poesia de 26 séculos*, repercutindo talvez a assunção hermenêutica de que compreender é já traduzir.

Avançemos, pois.

Parte 1. A tradução como amizade ou do «convívio das testemunhas»

Now this truth seems clear to me, that nature has so formed us that a certain tie unites us all, but that this tie becomes stronger from proximity. So it is that fellow citizens are preferred in our affections to foreigners, relations to strangers... (CÍCERO 1909: 14)

Começo por uma afirmação óbvia: a conceção de tradução de Jorge de Sena é radicalmente humana (e humanista). Ela assenta num «amor da livre e vária humanidade» (SENA 1993: 17), atitude que, a intervalos regulares, alguns acusarão de xenófila. Esta filia resulta de e num olhar cosmopolita («comparatista») que recusa o «empequenecer perverso» porque «acredita que a humanidade se sobrepõe a todas as barreiras não só da distância, mas dos misticismos e oportunismos, dos quais o mito da “intraduzibilidade” não é o menor» (*ibidem*, p. 19). Ora, a proximidade, de

que fala Cícero, não se erige em Sena sobre o provincianismo da domesticidade, antes se revela numa «adesão de íntima compreensão», nas palavras de Luís de Sousa Rebelo (1973: 58). Assim, a amizade despontaria no prazer da leitura e reforçar-se-ia na tradução, que, como lembra Gayatri Spivak, «is the most intimate act of reading. I surrender to the text when I translate» (2000: 398).

Isto fica claro na leitura quer dos *Diários*, quer da correspondência. De facto, entre agosto de 1953 e outubro de 1954, raras são as entradas do diário que não incluem comentários sobre tradução. As referências são de índole diversa e incluem menções ao trabalho tradutório – para editoras, revistas e para Mécia –, prazos e pagamentos, mas também a projetos de futuras traduções e apreciações de autores e livros a traduzir: «Tradução, é claro, e mais nada...», escreve a 4 de janeiro de 1954 (SENA 2004: 76). A atividade tradutória ocupa um lugar central na vida de Sena e só a nossa «imaturidade cultural», como lhe chama Sousa Rebelo, nos permite menosprezar o impacto dela na obra do escritor. Alguns exemplos ilustram bem a assiduidade da tradução na vida do poeta:

[...] Ontem, à noitíssima ao chegar a casa, vi num dos números de *Encounter*, que trouxe, que morreu o Dylan Thomas, que cheguei tão fugidamente em Inglaterra a conhecer. É um grande poeta da minha geração que morre. Quem me dera fazer um artigo para o *Comércio* – mas traduzi-lo? E, de resto, quando?... – neste acervo de tradução, tradução, tradução [...] (SENA 2004: 75).

[...] Li, traduzindo, para a Mécia ouvir o admirável ensaio de Eliot sobre Yeats, um exemplo de crítica firme, discreta, respeitosa, desassomburada, com uma luminosa e modesta segurança [...] (*ibidem*, p. 96).

[...] Continuação da leitura *The Trial*, do Kafka, na esplêndida, ao que me parece, tradução do Edwin Muir, um poeta que merece ser traduzido e apresentado [...] (*ibidem*, p. 99).

[...] Tenho continuado, com pouco gosto, a traduzir Carson McCullers [...] (*ibidem*, p. 129).

[...] O Casais pagou-me a tradução que lhe haviam pago dos poemas de Jeffers: 500\$00. Devo receber mais ou menos o mesmo pela McCullers [...] (*ibidem*, p. 132).

[...] Hoje insanamente, acabei a tradução do Hemingway. Que maravilhoso e delicado livro. Vou preparar o prefácio [...] (*ibidem*, p. 147).

As traduções ocupam e preocupam o escritor e parecem acompanhar o trabalho crítico, poético e de leitura. O gesto tradutório parece, assim, integrar uma conceção poética própria, que o leva a afirmar que «[1]er traduções será, sem dúvida, para escritores e poetas, tão útil, ou mais, que ler obras no original», além de apontar para um credo particular que institui uma ideia de humanidade que, para lá de fronteiras linguístico-culturais, resulta daquela «parte especialíssima, singularíssima, às vezes pequeníssima, e todavia sinal precioso de uma comunidade que atravessa o tempo e o espaço» (SENA 2009 : 40).

Parte 2. Os amigos americanos: entre a «completa solidão intelectual» e a xenofilia

Entre 1954 e 1956, Jorge de Sena traduz três obras de Ernest Hemingway – *Fiesta* (1954), *Ter e não ter* (1955) e *O velho e o mar* (1956) – e uma de Erskine Caldwell, *Um rapaz da Geórgia* (1954). Porque os dois autores ocupam lugares diferentes na poética de Sena, tratá-los-emos separadamente.

Da amizade ou a importância de se chamar Ernesto

A par do estilo «rebuscadamente sintético da sua linguagem» (SENA 1986: 170) e da «discrição narrativa» (*ibidem*, p. 179) de Hemingway, Jorge de Sena parece privilegiar, em diversos prefácios e artigos, aquela que é, para ele, uma questão vincadamente poética: a relevância absoluta do pendor ético dos autores que aprecia e traduz. No prefácio à antologia *Poesia de 26 séculos*, afirma que procura na grande poesia:

[...] particulares valores de independência de espírito, liberdade de pensamento, franqueza das emoções, rudeza de expressão, lúcido encantamento, agressividade insólita, concisão verbal, magnificência e audácia formais, gosto de grandeza, humor e sarcasmo, profundidade humana, coragem moral, e a suprema consciência da poesia como experiência da alma (SENA 1993: 17).

Esta vinculação ética é reiterada, *pari passu*, nas diversas apreciações que Sena faz, ao longo dos tempos, sobre Ernest Hemingway. O escritor americano parece interessar-lhe por duas ordens de razões. A primeira é de natureza literária e comum a outros intelectuais do seu tempo – como Adolfo Casais Monteiro ou Aquilino Ribeiro, só para mencionar dois – e prende-se com a vontade de transgredir a língua literária dominante em Portugal. Sena avalia, assim, o impacto do escritor norte-americano nas letras portuguesas em «Ernest Hemingway – Uma apresentação», texto publicado a 25 de agosto de 1954 no *Diário Popular*:

[N]ão esqueçamos que, sobretudo um Hemingway, tão rebuscadamente sintético na sua linguagem mista de coloquialismo e de severidade lapidar, foi no nosso país, um paradigma precisamente daquela libertação pela ignorância gramatical, com que os nossos aprendizes de escritores procuravam, pela porta de serviço e do menor esforço, escapar – cheios de razão, aliás – aos espartilhos pomposos e emplumados com que costuma cambalear, ao peso dos circunlóquios, a prosa portuguesa (SENA 1986: 171).

Dois anos mais tarde, em 1956, no prefácio a *O velho e o mar*, expõe a segunda razão por que «traduzir Hemingway tem sido um dos meus gostos e umas das minhas honras de tradutor» (*ibidem*), e esta prende-se com o lugar da ética na poética seniana. Diz o tradutor que a narrativa «um breviário nobilíssimo da dignidade humana, escrito com a mais requintada das artes. Poucas vezes, no nosso tempo, terá sido concebida e realizada uma obra tão pura, em que a natureza e a humanidade sejam, frente a frente, tão verdade» (*ibidem*, p. 183).

Em Hemingway reconhece Sena uma voz original que, filiando-se na tradição de Dostoiévski e Tolstói, inaugura uma escrita que é um «misto de segura chamada jornalística» e de «objectividade estilística» (HEMINGWAY 1954b), que rejeitaria a facilidade e daria expressão literária a uma comum humanidade:

Hemingway, na aparência de um estilo repetitivo e descarnado, na imitação dos seus temas e dos seus tipos, no esquematismo dos assuntos e das anedotas, no balbuceio seco da sua ausência de ideias, no carácter *exilado* dos seus episódios, representou uma feroz reacção contra a facilidade, a verborreia pseudodemocrática, o idealismo jeffersoniano traduzido em *trusts*, a tendência contra a conformidade tipificada (SENA 1986: 188).

A 6 de abril de 1954, Jorge de Sena escreve no seu diário: «Telefonou-me o Casais a confirmar que traduzirei *The sun also rises*, do Hemingway (com o título que eu propus e me parece único: *Festa Brava*)» (SENA 2004: 107). O entusiasmo manter-se-á («Tenho continuado, como ontem, a traduzir afincadamente, com infinito gozo, o Hemingway» [*ibidem*, p. 138]), o título, não: «[...] os terolés não pagaram ao Martim a última prestação da Fiesta (nome em que eles insistem)» (*ibidem*, p.149). A acreditar nos *Diários*, Sena fez a tradução da narrativa no espaço de um mês e meio, entre 4 de julho e 27 de agosto de 1954.

O texto em português caracteriza-se por uma vontade não expressa mas clara de ficar sintaticamente «rente ao texto» de Hemingway, disponibilidade que fica evidente na preservação do polissíndeto como uma das marcas autorais do texto, mesmo se obriga a um esforço evidente da sintaxe portuguesa, como se pode ver neste exemplo.

There was a crowd of kids watching the car, **and** the square was hot, **and** the trees were green, **and** the flags hung on their staffs, **and** it was good to get out of the sun **and** under the shade of the arcade that runs all the way around the square. Montoya was glad to see us, **and** shook hands **and** gave us good rooms looking out on the square, **and** then we washed **and** cleaned up **and** went down-stairs in the dining-room for lunch. The driver stayed for lunch, too, **and** afterward we paid him **and** he started back to Bayonne (HEMINGWAY 2004: 82).

Havia um bando de garotos a ver o carro, e a praça estava ardente, e as árvores eram verdes, e as bandeiras pendiam dos mastros, e sabia bem sair do sol para a sombra da arcada que corre a toda a volta da praça. Montoya ficou contente por nos ver, e apertou-nos a mão e deu-nos bons quartos com vista para a praça, e então lavámo-nos e descemos à sala de jantar para o almoço. O motorista ficou para almoçar, e no fim pagámos-lhe e foi-se embora para Bayonne (HEMINGWAY 1954b: 110).

Que esta é uma estratégia que resulta do propósito programático de ficar «ao pé da letra» torna-se claro ao analisarmos outras opções tradutórias. Na impossibilidade de proceder aqui a uma análise exaustiva, refiro brevemente quatro momentos que parecem remeter para este mesmo desejo.

Localização dos adjetivos

Invariavelmente, o tradutor opta por antepor os adjetivos aos nomes. Assim deparamo-nos, por exemplo, com «uma estranha cidade» (HEMINGWAY 1954b: 59), «grandes rios e ricas vivendas» (69), «um tão safado católico» (77) e encontramos as personagens «no mais afastado extremo da sala» (86). Jorge de Sena parece anteciper aqui o *dictum* de Manuel Gusmão de amarrar o mais possível o texto português ao inglês, desejando talvez «mimar o que no outro é língua diferente e língua que se desfigura um pouco». Como Gusmão, Sena não quereria fazer de outro modo, porque «o risco seria o de uma suavização poetizante que não conviria» (PONGE 1996: xv).

Preservação dos pesos e medidas

A estrangeirização voluntária do romance em português é reforçada pela preservação dos pesos e medidas em libras e polegadas, embora esta estratégia (a) não seja mantida rigorosamente, uma vez que se dá, em nota de rodapé, a conversão das libras em quilos mas não a das polegadas e (b) seja relativamente comum em traduções da época.

Manutenção de idiomatismos

Reproduzem-se, de modo quase obsessivo ainda que não uniforme, a repetição de bordões linguísticos que são abundantemente utilizados pelas personagens britânicas, como sejam «I say», indiferentemente traduzido por «sempre te digo», «sempre te pergunto», «garanto», ou «chap» que se transforma em «criatura», «tipo», «rapaz», «malta» ou «camarada», entre outros. Estes lugares-comuns de difícil tradução demonstram, do lado do texto-fonte, uma visão padronizada do inglês britânico, e tornam improvável, na tradução, o discurso das personagens, obrigando-o a uma verbosidade que contraria o registo sincopado que caracteriza as falas das mesmas personagens.

Notas de rodapé

Tradicionalmente, a peritextualidade inaugura uma geografia – ainda que marginal no texto – em que a presença do tradutor, aquela N. do T., interrompe a narrativa deixando ouvir uma voz que, sendo obviamente estranha ao texto primeiro, não quebra a ilusão da autoria. O rodapé é um lugar consagrado a uma certa (e regulada) visibilidade do tradutor, constituindo a seleção dos momentos em que este intervém e o seu conteúdo um campo de investigação muito interessante, quer para a caracterização da enciclopédia de quem traduz, quer para a definição do que espera ser o horizonte de expectativas do leitor.

Fiesta apresenta quinze notas de rodapé, o que, não sendo excessivo, é sintomático de uma vontade de não se afastar do ambiente do texto-fonte. As notas têm, porém, funções e utilidades diversas: desde explicar quem é W. H. Hudson ou A. E. W. Mason até identificar momentos de intertextualidade, passando por esclarecer expressões próprias da língua e da cultura de partida. As notas não são, porém, sempre convincentes, porquanto abrir uma nota para dizer que «Referência a várias figuras históricas ou célebres, notórias pelas suas virtudes cívicas» (HEMINGWAY 1954b: 131) pouco clarifica acerca de quem foram Abraham Lincoln, o General Grant, Jefferson Davis ou Judy O'Grady, particularmente quando a personagem diz «Abraham Lincoln was a faggot» (2004: 101). No quadro em anexo, encontram mais uma mão-cheia de exemplos da intervenção visível do tradutor.

Concluindo esta brevíssima análise da tradução de *The sun also rises*, poder-se-ia dizer que ela se assume como «lugar de diferença». Diz Sena a fechar o prefácio à tradução:

[...] cabe-me confessar que creio ter resolvido, com suficiente equivalência, um estilo cujas repetições só discretamente dadas não contribuiriam para o erro, muito generalizado, de que Hemingway não é um mestre da prosa narrativa, talvez actualmente o expoente máximo da arte de narrar, para lá de

exageros datados, que ele próprio hoje não emprega, e de que abusou habilmente neste primeiro romance, para sublinhar o artifício da narração na primeira pessoa (HEMINGWAY 1954b).

Talvez possamos tomar este juízo como o esboço de uma caracterização do tradutor-crítico ou do crítico-tradutor: numa frase, Sena apresenta as estratégias de tradução («suficiente equivalência»), lugar do autor no sistema literário («exponente máximo da arte de narrar») e um assomo de interpretação formal do romance («exageros datados que sublinhariam o artifício da narração na primeira pessoa»). De sublinhar, naturalmente, o adjetivo «suficiente» a qualificar «equivalência» – sugiro que o qualificativo poderá constituir um reforço do gesto crítico, no sentido em que Sena parece, apesar da vontade de ficar próximo de Hemingway, recusar a genuflexão, idealizadora e idólatra, diante da letra do texto – afinal essa atitude traduziria apenas «uma espécie de trágica superstição: a de não tocar no que, vindo do vago e inexprimível, tem apenas a realidade das palavras em que foi fixado, única garantia da sua sobrevivência concreta» (SENA 2009: 40).

Do inexplicável na amizade. Um (outro) amigo americano

A afinidade de Jorge de Sena com Erskine Caldwell (1903-1987) tem valor muito diverso. A displicência com que se lhe refere no *Diário* é talvez disso sinal. Na entrada de 6 de setembro de 1953, pode ler-se: «Escrevi ao Casais sobre os sonetos do Pessoa e a ver se sempre começo um *Georgia boy* qualquer» (SENA 2004: 49). Um ano mais tarde, traduzirá efetivamente *Georgia boy*, acerca do qual escreverá no prefácio, após deixar claro que «Erskine Caldwell, sociólogo da sua Geórgia, [...] não possui a visão poética de um Faulkner ou de um Hemingway», naquele que é um gesto claramente crítico de avaliação do «índice de grandeza» do autor:

Neste caso de *Georgia boy*, publicado em 1943, o apelo toma a forma de uma voz de criança perdida na noite e implorando a toda a humanidade (de que o leitor, rindo-se dele, da família dele e dos que o rodeiam, faz parte integrante) que o deixe ser livre e conscientemente homem. Ainda quando não concordemos com a afinação da voz, ou ela não nos pareça portentosa, é uma voz humanizada (*ibidem*).

Erskine Caldwell – suspeita-se – é traduzido por Sena como «biscate» para garantir o sustento. Em janeiro de 1954, Sena escrevera a propósito de outro encargo tradutório que não lhe chegava: «E eu preciso do dinheiro para viver!» (2004: 79). O que é certo é que Jorge de Sena nunca se refere a Caldwell nos termos em que discute Hemingway ou Faulkner, por exemplo, embora escreva que ele e Steinbeck

são «autores [...] da minha muito especial predilecção, apesar da cansada desvergonha com que se repetem sem aprofundamento algum» (SENA 1986: 170). Talvez a amizade não se explique sempre – já Cícero nos dizia que «friendship springs [...] from an inclination of the heart, combined with a certain instinctive feeling of love, rather than from a deliberate calculation of the material advantage it was likely to confer» (1909: 18). Por outro lado, há que não esquecer que Caldwell se inscreve decerto naquele conjunto de autores que se traduzem porque se opõem aos «hábitos fradescos que nem Eça conseguiu eliminar da nossa língua» (HEMINGWAY 1954a).

A tradução que Sena faz de *Georgia boy* é competente e desenvolta. Porque também aqui não é possível uma análise minuciosa de *Um rapaz da Geórgia* – o artigo indefinido no título é já revelador da distância geográfica e estilística do texto português em relação à narrativa de Caldwell –, saliento três aspetos que me parecem caracterizadores do gesto tradutório.

Pontuação

A pontuação no texto em inglês reduz-se, em grande parte, a pontos, vírgulas e pontos de interrogação, o que reforça a simplicidade do registo que visa, talvez, fazer jus à falta de sofisticação da família Stroup. De facto, o pai, a mãe e William, o rapazinho que dá título ao romance, expressam-se em frases simples e escorregadas, com traços dialetais não muito pronunciados. Já o texto português se faz notar por uma abundância de frases exclamativas, como se o tom tendencialmente neutro do texto necessitasse, em português, de reforço emocional. Um exemplo terá de bastar aqui:

‘Go downtown this instante and find Mr. Morris,’ she told Handsome, ‘and tell him I want to see him right away. Look in the barber shop and the hardware store and everyplace he loafs until you find him. And don’t you dare come back without him, Handsome Brown’ (CALDWELL 1995: 39).

– Vai já à cidade e procura-me o Sr. Morris! – determinou ela ao Handsome. – E diz-lhe que me apareça já! Vê no barbeiro e na loja de ferragens e lá por onde ele costuma parar, até o encontrares. E não te atrevas a voltar sem ele, Handsome Brown! (CALDWELL 1954: 46).

Este aspeto que poderá parecer menor ganha importância porque reforça o impulso inquadamente naturalizador da tradução, impulso que se materializa de forma inequívoca nas opções lexicais e sintáticas que passarei a apresentar sucintamente.

Léxico e sintaxe

Aparentemente, Sena não considera importante manter a simplicidade discursiva de William que, além de personagem, é o narrador da história, o que constituiria um argumento adicional para a singeleza da prosa. A julgar pela avaliação que faz no prefácio, o tradutor terá atribuído a desafetação discursiva ao desengenho do autor que, como vimos, apelida de «sociólogo». Esta seria uma possível explicação para o desassombro com que Sena traduz a prosa de Caldwell, caracterizando-se a tradução por uma fluência global e uma quase completa indiferença pelo registo – expressões dialetais e socioletais desaparecem, o que poderia atribuir-se à dificuldade de lhes fazer jus numa outra língua, e são substituídas por formulações num registo lexical e sintático mais elevado.

Senão vejamos:

1. ‘Now, ain’t that fair, Mr. Stroup?’ (CALDWELL 1995: 20)
«Então, não é um bom contrato, Sr. Stroup?» (CALDWELL 1954: 33, trad. Sena)
2. ‘I declare, sometimes I think I’ll never have a minute’s peace as long as I live’ (CALDWELL 1995: 37).
«Chego mesmo a pensar que não terei na vida um momento de sossego» (CALDWELL 1954: 4, trad. Sena).
3. ‘Stop that talking back to me, Handsome,’ Pa said, ‘and go up there like I told you. There’s nothing wrong with your arches today, or any day’ (CALDWELL 1995: 42,).
«– Deixa-te de me impingir essas falácias, Handsome, e sobe, como eu te mandei. Nem hoje, nem nunca, tu sofres das cruzes» (CALDWELL 1954: 49, trad. Sena).
4. ‘She did not say a word[...]’ (CALDWELL 1995: 52)
«Não proferiu palavra[...]» (CALDWELL 1954: 57, trad. Sena)

Os quatro exemplos de muitos são ilustrativos de uma atitude geral em relação ao texto. Talvez mais evidente – ainda que mais desafiadora – é a tradução das marcas idioletais do criado negro, de seu nome Handsome Brown. Estas constituem toda uma caracterização da personagem e da paisagem sulista, podendo argumentar-se que os modos como se expressa remetem para o estatuto social, a iliteracia da personagem, o que, na narrativa, acentua os seus traços cómicos.

‘I only done what Mr. Morris told me to do, like I always does when you or Mr. Morris tells me to do something, Mis’ Martha,’ he said, shifting from one foot to the other. ‘Mr. Morris said he wanted them goats brung home and he told me to drive them, and I done just that. You oughtn’t blame me too much for what Mr. Morris told me to do, Mis’ Martha.’ (CALDWELL 1995: 38).

Eu só fiz o que o Sr. Morris me mandou, como sempre é o que faço quando a senhora ou o Sr. Morris me mandam, «nhora» Martha – respondeu ele, ora num pé, ora no outro. – O Sr. Morris disse que queria as cabras cá em casa e mandou-me tangê-las para cá, e foi o que eu fiz. A senhora não deve ralar muito comigo só porque fiz o que o Sr. Morris me mandou (CALDWELL 1954: 46).

A desenvoltura – sintática e lexical – da expressão em português, por vezes tolhida por alguma literalidade deslocada – de que é exemplo «If you want the bell rung bad enough» (CALDWELL 1995: 20) traduzido por «Se quer que lhe toquem mal o sino» (CALDWELL 1954: 33) –, esta desenvoltura torna o texto legibilíssimo, o que, se, por um lado, faz *Um rapaz da Geórgia* divergir radicalmente de *Georgia boy*, por outro, faz jus à inteligibilidade da narrativa em inglês, ainda que o faça de um modo diferente.

Notas de rodapé

A tradução apresenta cinco notas de rodapé. Em *Um rapaz da Geórgia*, as notas são discretas, referindo-se ao singular nome do criado negro – Handsome Brown –, aos nomes das refeições que poderiam causar estranheza, explicam rituais – como o da Sunday School – e medidas (*gallons*) e apontam para momentos de intraduzibilidade – o das referências ao basebol. Cito duas notas:

Handsome, aqui tanto alcunha como nome próprio, significa «belo, elegante, simpático, etc.» Handsome Brown poderá significar: «belo preto» (CALDWELL 1954: 19).

Estes períodos são, no original, construídos com designações técnicas de basebol – *batter*, *catcher*, *pitcher*, *slugger bat* – jogo popularíssimo na América mas sem correspondência entre nós (CALDWELL 1954: 161).

A primeira nota aparece-nos com traços historicizantes – ninguém hoje escreveria esta observação de forma tão ligeira; a segunda constitui uma outra forma de não «aceitar de boa mente, com altiva e solipsística suficiência, a confusão de Babel» (SENA 2009: 41), pois, como diria Roman Jakobson, «the meaning of any linguistic sign is its translation into some further, alternative sign» (2000: 114), mesmo que essa tradução seja uma explicação nas margens do texto. Jorge de Sena parece renovar aqui o seu credo essencial, que expôs em 1954 num artigo intitulado «Sobre traduções, umas breves notas» – nele diz o autor: «creio na traduzibilidade dos textos» (SENA 2009: 39).

Conclusão provisória: «Pois para quem haveis escrito / senão para que vos ame e queira?»

Porque não havemos de redimir este castigo
[o de Babel] pela tradução?

Jorge de Sena

A vontade humana e humanística de redimir Babel e de contrariar o «pigarro patriótico» (SENA 1986: 22) parece articular-se com um desejo de resistir a uma eloquência balofa e serôdia e de abrir «novos horizontes de confronto à criação poética em português» (LOURENÇO 2019: 28). Hemingway e, talvez, Caldwell representam «uma feroz reacção contra a facilidade, a verborreia pseudo-democrática» (SENA 1986: 188). Assim sendo, a tradução militante dos autores americanos – destes e de outros – constitui para Sena e a sua geração um momento de libertação. Neste lugar, impõe-se citar, heterodoxamente, Lawrence Venuti que, ao defender uma pedagogia de leitura de traduções, sublinha os prazeres que ler [e produzir] traduções gera, afirmando que «pleasures involve primarily the linguistic, literary, and cultural dimensions of translations. But they might also include the devilish thrill that comes from resistance, from challenging the institutionalized power of cultural brokers» (2013: 115). Neste sentido, crer na traduzibilidade dos textos supõe também uma espécie de gramática de resistência contra o anquilosamento da língua literária num dado momento.

A tradução assume-se, pois, na poética seniana, como lugar de adesão, simultaneamente indagadora e afetiva, no vasto espaço cosmopolita do humano: «Há quantos anos convosco vivo/ poetas deste mundo e todos os feitios,/ como com tudo quanto seja criação humana,/ desde as fantasias da carne à contemplação do espaço!» (SENA 2001: 246). Sena traduz para que os seus outros sejam daquela língua, «a que eu pertença e me pertence / e assim nela eu me sinto em todo o mundo e sempre, / por vossa companhia» (*ibidem*).

Assim entendida, a traduzibilidade torna-se lugar de íntima inscrição e credo fundamental.

Bibliografia

CALDWELL, Erskine (1995) – *Georgia Boy*. Athens and London: Brown Thrasher Books/The University of Georgia Press. 1.^a ed. 1943.

CALDWELL, Erskine (1954) – *Um rapaz da Geórgia*. Trad. Jorge de Sena. Lisboa: Editora Ulisseia.

CÍCERO, Marco Túlio (1909) – *Letters of Marcus Tullius Cicero with his Treatises on Friendship and Old Age, trans. E. S. Shuckburgh, And Letters of Gaius Plinius*

- Caecilius Secundus*, trans. William Melmoth, revised F. C. T. Bosanquet. The Harvard Classics, New York: p. F. Collier & Son.
- HEMINGWAY, Ernest (2004) – *Fiesta: The Sun Also Rises*. London: Arrow Books. 1.^a ed. 1926.
- HEMINGWAY, Ernest (1954a) – *O adeus às armas*. Trad. Adolfo Casais Monteiro. Lisboa: Ulisseia.
- HEMINGWAY, Ernest (1954b) – *Fiesta*. Trad. Jorge de Sena. Lisboa: Editora Ulisseia.
- JAKOBSON, Roman (2000) – «On Linguistic Aspects of Translation». In Lawrence Venuti, ed. – *The Translation Studies Reader*. London; New York: Routledge, p. 113-118.
- LOURENÇO, Jorge Fazenda (2019) – *O essencial sobre Jorge de Sena*. 2.^a ed. ver. aument. Lisboa: INCM.
- PONGE, Francis (1996) – *Alguns poemas*. Trad. Manuel Gusmão. Lisboa: Cotovia.
- POUND, Ezra (2000) – «Guido's Relations». In Lawrence Venuti, ed. – *The Translation Studies Reader*. London; New York: Routledge, p. 26-33.
- POUND, Ezra (1968) – *Literary Essays of Ezra Pound*. New York: New Directions Books.
- REBELO, Luís Sousa (1973) – «Jorge de Sena e a arte de traduzir» [crítica a *Poesia de 26 séculos: de Arquíloco a Calderón de Jorge de Sena; Poesia de 26 séculos: de Bashô a Nietzsche*, de Jorge de Sena]». *Revista Colóquio. Letras*. N.º 11 (jan.), p. 56-60.
- SENA, Jorge de (2009) – *Sobre teoria e crítica literária*. Porto: Edições Caixotim.
- SENA, Jorge de (2004) – *Diários*. Porto: Edições Caixotim.
- SENA, Jorge de (2001) – *Antologia poética*. Ed. Jorge Fazenda Lourenço. Porto: Asa.
- SENA, Jorge de (1993) – *Poesia de 26 séculos: de Arquíloco a Calderón*. Coimbra: Fora do Texto.
- SENA, Jorge de (1986) – *Sobre o romance: ingleses, norte-americanos e outros*. Lisboa: Edições 70.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty (2000) – «The Politics of Translation». In Lawrence Venuti, ed. – *The Translation Studies Reader*. London; New York: Routledge, p. 397-416.
- STEINER, George (1985) – *Language and Silence*. London; Boston: Faber and Faber.
- VENUTI, Lawrence (2013) – «How to read a translation». In Lawrence Venuti, ed. – *Translation Changes Everything*. London; New York: Routledge.

HEMINGWAY (1926)

Exemplo 1

There was a crowd of kids watching the car, **and** the square was hot, **and** the trees were green, **and** the flags hung on their staffs, **and** it was good to get out of the sun **and** under the shade of the arcade that runs all the way around the square. Montoya was glad to see us, **and** shook hands **and** gave us good rooms looking out on the square, **and** then we washed **and** cleaned up **and** went down-stairs in the dining-room for lunch. The driver stayed for lunch, too, **and** afterward we paid him **and** he started back to Bayonne (HEMINGWAY 2004: 82).

Exemplo 2

CALDWELL (1943)

Capítulos

- My Old Man's Baling Machine
- The Day We Rang the Bell for Preacher Hawshaw
- Handsome Brown and The Aggravating Goats
- My Old Man and The Grass Widow
- The Time Ma Spent the Day at Aunt Bessie's
- Handsome Brown and The Shirt-Tail Woodpeckers
- My Old Man and The Gypsy Queen
- The Time Handsome Brown Ran Away
- My Old Man and Pretty Sooky
- Handsome Brown's Day Off
- My Old Man's Political Appointment
- The Night My Old Man Came Home
- Uncle Ned's Short Stay
- My Old Man Hasn't Been The Same Since

Havia um bando de garotos a ver o carro, e a praça estava ardente, e as árvores eram verdes, e as bandeiras pendiam dos mastros, e sabia bem sair do sol para a sombra da arcada que corre a toda a volta da praça. Montoya ficou contente por nos ver, e apertou-nos a mão e deu-nos bons quartos com vista para a praça, e então lavámo-nos e descemos à sala de jantar para o almoço. O motorista ficou para almoçar, e no fim pagámos-lhe e foi-se embora para Bayonne (HEMINGWAY 1954b: 110)

NOTAS DE RODAPÉ

1. «Harvard man» – o homem formado em Harvard, célebre universidade norte-americana. Por extensão, na gíria: o topa-a-tudo, o sabichão (p. 89).
2. Paráfrase de versos célebres de *The Jew of Malta*, de Marlowe (p. 93).
3. *Jam* («compota») pode, entre outras coisas, significar «sarilho» (p. 129).
4. Conhecido autor de romances de aventuras; entre outros, *As quatro penas brancas* (p. 134).
5. «What a rot» – locução interjetiva do inglês vulgar (p. 162).

A máquina de enfardar do meu velhote
O dia em que tocámos o sino
Handsome Brown e as cabras
O meu velhote e a esposa abandonada
O dia em casa da tia Bess
Handsome Brown e os pica-paus
O meu velhote e a rainha cigana
Da vez em que o Handsome Brown fugiu
O meu velhote e a lindinha
O dia de folga do Handsome Brown
O lugar político que o meu velhote arranhou
Da noite em que o meu velhote voltou para casa
A curta visita do tio Ned
O meu velho nunca mais tornou a ser o mesmo

CALDWELL (1943)

Exemplo 1	<p>'Go downtown this instant and find Mr. Morris,» she told Handsome, «and tell him I want to see him right away. Look in the barber shop and the hardware store and everyplace he loafes until you find him. And don't you dare come back without him, Handsome Brown' (CALDWELL 1995: 39).</p>
Exemplo 2	<ol style="list-style-type: none"> 1. 'Now, ain't that fair, Mr. Stroup?' (p. 20). 2. I declare, sometimes I think I'll never have a minute's peace as long as I live (p. 37). 3. 'Stop that talking back to me, Handsome,» Pa said, «and go up there like I told you. There's nothing wrong with your arches today, or any day' (p. 42). 4. She did not say a word[...] (p. 52).
Exemplo 3	<p>'I only done what Mr. Morris told me to do, like I always does when you or Mr. Morris tells me to do something, Mis' Martha,' he said, shifting from one foot to the other. 'Mr. Morris said he wanted them goats brung home and he told me to drive them, and I done just that. You oughtn't blame me too much for what Mr. Morris told me to do, Mis' Martha' (p. 38).</p>
Exemplo 4	

– Vai já à cidade e procura-me o Sr. Morris! – determinou ela ao Handsome. – E diz-lhe que me apareça já! Vê no barbeiro e na loja de ferragens e lá por onde ele costuma parar, até o encontrares. E não te atrevas avoltar sem ele, Handsome Brown! (CALDWELL 1954: 46).

1. «Então, não é um bom contrato, Sr. Stroup?» (p. 33)
2. Chego mesmo a pensar que não terei na vida um momento de sossego (p. 45).
3. Deixa-te de me impingir essas falácias, Handsome, e sobe, como eu te mandei. Nem hoje, nem nunca, tu sofres das cruzes (p. 49).
4. Não proferiu palavra [...] (p. 57).

Eu só fiz o que o Sr. Morris me mandou, como sempre é o que faço quando a senhora ou o Sr. Morris me mandam, “nhora” Martha – respondeu ele, ora num pé, ora no outro. – O Sr. Morris disse que queria as cabras cá em casa e mandou-me tangê-las para cá, e foi o que eu fiz. A senhora não deve ralhar muito comigo só porque fiz o que o Sr. Morris me mandou (p. 46).

NOTAS DE RODAPÉ

1. Handsome, aqui tanto alcunha como nome próprio, significa «belo, elegante, simpático, etc.» Handsome Brown poderá significar: «belo preto» (p. 19).
2. Estes períodos são, no original, construídos com designações técnicas de basebol – batter, catcher, pitcher, slugger bat – jogo popularíssimo na América mas sem correspondência entre nós (p. 161).

«Traduzibilidade», retórica e apropriação: breves notas sobre Sena, tradutor de poemas de língua inglesa

RUI CARVALHO HOMEM

Estas «breves notas» emergem de um momento da nossa história intelectual e académica em que a expressão «culturas comemorativas» (ou da comemoração) goza de considerável favor à escala global para designar o modo como as sociedades do nosso tempo recordam o passado. Fazem-no, como tantas vezes se tem argumentado, através de processos invariavelmente percebidos como construtivos, que não simplesmente de recuperação e descrição; ao ponderá-los notamos forçosamente (para citar o resumo de um projeto de investigação recente) como «a produção cultural contemporânea anima, fetichiza e revê o passado»¹ – com particular ênfase em práticas de «memorialização», termo que (por anglicismo) associamos cada vez mais à monumentalização funerária desse passado.

Esclareça-se, à partida, que com esta observação inicial estranhamente mórbida se não pretende propor as páginas que se seguem (e muito menos o volume que as enquadra) como um exercício tanatológico diferido – embora se pretenda aqui refletir sobre tradução, prática que em várias línguas europeias se designa com o mesmo termo que se aplica à trasladação, e que por vezes se presta a procedimentos canonizantes que se diriam mais da ordem da *reinumação* do que da *reanimação*. O meu propósito, porém, não poderia ser mais contrário a tais procedimentos: partilho da crença, hoje dominante, na tradução como componente dinâmica e catalisadora dos sistemas literários (embora neles gozando de centralidade variável). Decorre de tal crença que trazer a tradução e os discursos que a enquadram a uma publicação como esta respeitará menos ao plano em que se certifica o óbito e mais àquele em que (para usar uma expressão da esfera administrativa) se faz «prova de vida» – neste caso, da consequência imaginativa de um acervo textual constituído por algumas das traduções e (mais ainda) algumas das reflexões sobre tradução que nos foram deixadas por Jorge de Sena.

Sendo esta uma publicação sobre produção crítica, quero salientar afinidades e homologias entre prática crítica e translatória, quer da perspectiva de um autor-tradutor

¹ Cultures of Commemoration, disponível em: <[https://researchportal.port.ac.uk/portal/en/projects/cultures-of-commemoration\(c493da20-2doc-449d-b5b6-85c88af90219\).html](https://researchportal.port.ac.uk/portal/en/projects/cultures-of-commemoration(c493da20-2doc-449d-b5b6-85c88af90219).html)>, consult. a 28 nov. 2020). Tradução minha aqui como noutros passos de algumas outras fontes de língua inglesa que ao longo deste artigo são pontualmente apresentadas em versão portuguesa (por razões de lisibilidade).

que tantas vezes refletiu sobre a sua própria vasta atividade de escrita e reescrita, quer da nossa perspectiva enquanto leitores das suas traduções e dos paratextos com que ele as enquadrou. O exercício que irei esboçar terá inevitavelmente um sentido historicizante, que entenderei como envolvendo tanto o tempo da tradução e crítica quanto o da sua leitura. Interessa-me explorar o ponto de vista de Sena em contexto, considerado no quadro do processamento teórico-crítico que a tradução obteve no período em que o encontramos a traduzir e a opinar sobre a tradução de poesia; mas esse ponto de vista será ponderado, necessariamente, a partir de uma plataforma de inquirição e de produção discursiva que são do nosso tempo, no que respeita ao lugar da tradução e dos discursos que a legitimam.

Alguns dos aspetos contextuais que aqui serão relevantes foram apontados pelo próprio Sena, como quando as suas opiniões se revelaram, explicitamente, suscitadas por esforços idênticos da parte de outros escritores e académicos. É assim mesmo quando (ou talvez, especialmente quando) esses esforços de outrem dele obtiveram reserva ou denúncia. Tal é o caso com o livro de um autor algo obscuro, H. A. Siepman, cujo *Verse in Translation* (1955) foi objeto de uma recensão que se tornou também um artigo publicado por Sena em 1956 no *Diário Popular* sob o título «Tradução de versos». As versões contidas no volume organizado por Siepman não terão inspirado grande respeito ao recenseador, que (reconhecendo embora «o desgosto de praticamente ignorar a língua alemã») comenta com displicência: «Parece que isto de traduzir poemas – e é uma verificação que inevitavelmente se impõe – é balda de poetas ou de amigos ou ex-amigos da hitleriana gente»². Apesar desta depreciação de partida, fica claro que o livro, incluindo observações do tradutor na Introdução, levou Sena a refletir sobre questões que o preocupariam – continuada mas evolutivamente, por vezes agonisticamente.

Algumas das considerações de Siepman, mesmo quando se não contam entre os passos que Sena expressamente cita ou refere, teriam por certo o valor de truísmos para o recenseador: «the practice of translation raises many of the main questions of literary criticism» (1955: 15) Este sentido de uma coextensão do crítico e do translatório ressoa reconhecivelmente não apenas no pequeno artigo de 1956, mas também (mais substancialmente) nos prefácios e outros paratextos das grandes antologias organizadas por Sena, a *Poesia de 26 séculos* e a *Poesia do século XX*; para além de antecipar argumentos que, já na década de 1970 (através de George Steiner, com *After Babel*, e outros), viriam a propor a tradução como epítome de todo e qualquer processo semiótico e hermenêutico (STEINER 1982, *passim*). Porém, o livro de Siepman e a sua recensão por Sena situam-se num ponto bem anterior à intensa

2 Desconheço a que fontes Sena terá tido acesso para lançar a suspeita de nazismo sobre Siepman – do qual apenas se consegue verificar ter sido alto funcionário do Banco de Inglaterra ao longo de décadas (citado com alguma frequência em estudos de história financeira).

elaboração teórica que no último quartel do século sustentaria a ascensão disciplinar do que (por anglicismo) nos habituámos a designar como «estudos de tradução». Siepmann, aliás, conjuga um diagnóstico de carência teórica com a sugestão de que uma prática translatória que se faça acompanhar de um exercício reflexivo de algum modo mitigará tal carência:

It is no part of the purpose of this book to contribute anything to the general theory of translation – which barely exists. But the practitioner of any art cannot fail to have canons of his own which he will try to apply in what he does; and when attention is focussed upon the processes by which he does it, a theory can be discerned, even if it is only implied (1955: 3).

Estes passos de Siepmann pressentem-se consensuais, mas *não* são objeto de menção expressa, por Sena, no seu artigo-recensão. Alguns dos que o são, por outro lado, constituem-se em pontos de ancoragem de noções com notável continuidade entre as preocupações de Sena – uma continuidade que não quer dizer linearidade, nem envolve a sugestão de que as posições do poeta-tradutor serão inequívocas, desprovidas de ambiguidades. Uma noção que Sena demanda explicitamente em Siepmann, e a que regressará em escritos posteriores, é a da (in)traduzibilidade, que menciona como a primeira de «muito pertinentes observações»: «a de que “há graus de traduzibilidade, e alguns poemas – não necessariamente os melhores – estão fora de alcance.”» Sena revela aqui algum fascínio por um objeto de debate que historicamente se prestou a uma pluralidade de abordagens – que vão de uma transcendentalização da escrita, de matriz romântica, à incomensurabilidade de quaisquer dois enunciados, na mesma ou em diferentes línguas, tal como perspetivada num momento pós-estruturalista. A este respeito recordemo-nos, por exemplo, das aplicações à tradução (desde a década de 1990) da noção, proposta por Jean-Jacques Lecercle, do «remanescente», entendido como aquilo que escapa a qualquer esforço de correspondência filológica (cf. VENUTI 2002: 219-220).

Da parte de Sena, a postulação, no limite, da *intraduzibilidade* de certos textos dir-se-ia contrariada pela tenacidade indesejável que terá animado os grandes projetos antológicos, com tradução integralmente sua, da década de setenta. A «Introdução à primeira parte» da *Poesia de 26 séculos* ecoaria, em tom aprobatório, o famoso *dictum* de Goethe sobre «a traduzibilidade [...] [como] um índice de grandeza» (SENA 2001: 20) – um juízo que se afigura quase sardonicamente ambicionado pela magnitude de um projeto que se materializou em centenas de páginas de traduções. É uma magnitude que se constrói – e nalguma medida legítima – sobre a «exatidão» e rigor de uma mestria prosódica cuja enunciação pelo tradutor se afigura imperturbada por incertezas sobre a viabilidade do desígnio:

[...] a equivalência de uma tradução verso a verso, as mesmas organizações estróficas, e o uso da rima segundo iguais ou muito análogos esquemas. [...] [procurando sempre], tão exactamente quanto possível, a equivalência métrica dos originais (*ibidem*, p. 277).

A palavra-chave deste passo é *equivalência*: ainda que provavelmente sem se reportar de modo direto a uma fonte teórica específica, Sena convocava aqui uma noção que dominara uma importante corrente dos discursos sobre a tradução desde os meados da década anterior (a de 1960), quando Eugene Nida teorizara a demanda do tradutor como organizada entre as alternativas de uma equivalência «formal» ou «dinâmica» (2012: 141-155). A ênfase de Sena, no passo ora citado, numa assimilação de base prosódica sugeriria o favorecimento da primeira (a «formal»). Porém, os paratextos da antologia de 1971 incluem também o reconhecimento de que nela se tentou (do lado de fora do que é tecnicamente descritível) realizar nas condições particulares da língua de chegada «toda a grande poesia deste mundo», «a suprema consciência da poesia», a anulação de distâncias temporais e espaciais para que «esses vinte e seis séculos de poesia falassem, numa unidade admirável, [...], no mesmo saber essencial de que a poesia é tudo e o poeta um fingidor para poder dizer a verdade» (SENA 2001: 18) – um discurso, enfim, de essências, totalidade, transcendência, universalidade (que não contingência).

É incerto que Sena, ao tempo de escrita de qualquer dos textos que venho citando, conhecesse o hoje famoso ensaio de Benjamin sobre «A tarefa do tradutor» (o ensaio de 1923, originalmente em alemão, encontrara versão francesa em 1959 e em inglês só em 1968), mas é tentador recordar que um dos sentidos que Benjamin apontava para a «traduzibilidade» de um texto era o de «ele vir a encontrar, na totalidade dos seus leitores, um tradutor adequado» – sendo esse também o momento em que tal texto acedia à «era da sua fama» (2012: 76-77). No seu desígnio mais amplo e no discurso justificativo que se elabora nos respetivos paratextos, as grandes antologias de traduções de Sena pareceriam regidas pelo propósito de dar resposta favorável a tal ambição.

Em geral, as suas reflexões sobre a tradução alternam entre duas posições. A primeira encontra-o a advogar a singularidade da visão do poeta-tradutor, supostamente não explicável por qualquer «ciência». A segunda, animada pela impaciência com aspetos do legado do subjetivismo romântico, ou (noutros termos) por aquela aversão «[ao] sentimentalismo, [à] auto-complacência, [à] logorreia insignificativa» (SENA 2001: 18) que Sena reiteradamente execrou, mostra-o a aspirar, também através da tradução, a uma escrita de despersonalização e objectividade que vários dos seus leitores mais atentos (tão diversos quanto Joaquim Manuel Magalhães e José Augusto Seabra) associaram à marca da «impessoalidade» de Eliot:

Jorge de Sena, que na leitura de Goethe encontrara uma «estrada de salvação» dos laivos de romantismo que sobreviviam no surrealismo, parte [...] em busca de um classicismo que lhe permita atingir uma poesia objectiva, no que é também ajudado pela “impessoalidade” que nele se repercute, por exemplo, de um T.S. Eliot (SEABRA 1984: 87).

[em *Metamorfoses*] os «objectivos correlativos», com que Eliot revigorara a ideia do lirismo subjectivista oitocentista e romântico, transformavam-se aqui em «descrições correlativas» onde a subjectividade se fundava para, sem abdicar de margens objectivas, se afirmar na personalidade apreendedora do poeta que via, sentia e falava (MAGALHÃES 1984: 100).

A alternância (ou difícil coexistência) das duas posições está já no pequeno artigo de 1956. Nele se define, por um lado, a tradução como «um dos métodos mais eficazes para reduzir o falso individualismo á [sic] sua inanidade própria»; mas – a concluir o ensaio, com todo o impacto retórico da última palavra sobre «traduções de versos» – também se reclama para o poeta-tradutor a condição única de uma «visão» disjuntivamente articulada com a objectividade do «espírito crítico»: «se o poeta que traduz é levado a ver a mais, quando o espírito crítico o não detém, o não poeta vê sempre de menos, e não há ciência crítica que o salve.» Os termos em que Sena debate as alternativas que Siepmann dizia colocarem-se ao tradutor – «imitação» e «recriação» – epitomizam estas incertezas, ao mesmo tempo que vincam a necessidade de os historicizarmos:

A «imitação» deverá ser, parece-me, o processo segundo o qual se procura dar uma equivalência estrita do pensamento, da frase, dos termos, do próprio ritmo do autor traduzido. É um acto de humildade, de apropriação cultural. Mas não pode a humildade ir ao ponto de se transformar em caricatura da humildade. [...] A «recriação», por seu lado, deverá ser apenas uma imitação iluminada. Iluminada pelo amor ao texto a traduzir, pelo respeito devido á [sic] mais anodina [sic] coisa que o autor escreveu, e por um conhecimento autêntico da sua linguagem e do seu tempo. Não pode ou não deve a recriação ser, como tende a ser, uma entusiástica apropriação individual, em que se adere, encantado, ao que se gostaria de ter escrito (SENA 1956: 5).

E a isto acrescentará Sena, algumas linhas abaixo, a ambição de resolver a dualidade de Siepmann numa tradução que seja «imitativamente recriativa».

Lidas a mais de seis décadas de distância, e de uma perspetiva informada pela elaboração conceptual e culturalista que marcou a ascensão disciplinar dos estudos

de tradução, estas observações são curiosamente prolépticas na terminologia – mas são também fundamentalmente do seu tempo (não do nosso) nas implicações culturais e políticas. O termo que (pelo uso que aqui encontra) mais prontamente desencadeia esta percepção é «apropriação», hoje invariavelmente utilizado na análise das dinâmicas de poder que regulam as relações entre culturas e os respetivos patrimónios – com consequências para a construção do cânone literário e um âmbito evidente de manifestação na tradução enquanto «comunicação intercultural.»³ Será surpreendente para qualquer leitor de hoje encontrar a «apropriação cultural» definida como «um ato de humildade» – quando essa expressão é presente e globalmente utilizada, em tantos contextos, para denunciar o apossamento predatório de património material ou imaterial por parte de culturas dominantes. É claro que Sena emprega o termo, primariamente, no seu sentido de *adequação* – para significar o esforço de nos tornarmos «apropriados» às formas de uma dada alteridade, que não o de nos apossarmos do que nos for culturalmente alheio. Mas o passo revela também a sua nítida percepção de que às dinâmicas da apropriação subjaz o risco de comportamento impróprio – como fica claro com as reservas face a «uma entusiástica apropriação individual», ainda que descrita como «adesão» (que não apossamento).

Neste como noutros passos – e em particular quando se propõe resolver a dualidade de Siepmann numa tradução «imitativamente recriativa» – Sena tenta a impossível síntese, o cancelamento de uma alternativa que entrara nos discursos sobre a tradução no Romantismo alemão e que, pelos finais do século xx, seria recuperada para o argumentário que veio sustentar a tradução como um recurso ético e político da pós-modernidade. A alternativa em causa tornou-se de tal modo um lugar-comum desta área de inquirição que é quase embaraçoso enunciá-la uma vez mais – refiro-me ao argumento de Schleiermacher, num ensaio de 1813, sobre os dois «métodos de traduzir»: ou os tradutores se deslocam até ao que é estrangeiro, retendo desse modo a marca da sua diferença no texto de chegada; ou deslocam o texto a traduzir para o ambiente que o vai acolher, elidindo a sua estranheza e gerando um texto que poderia originalmente ter sido escrito na língua de chegada (SCHLEIERMACHER 2012: 43-63). Foi este modelo dual, organizado entre estrangeirização e nativização (na terminologia de origem, *Verfremdung* vs *Einbürgerung*), que há quase um quarto de século foi retomado e teorizado para a contemporaneidade por Lawrence Venuti, quando propôs a estrangeirização (*foreignization*) como consecução translatória de uma ética e política da diferença e da pluralidade – e a

3 Argumentos sobre a relação de sinonímia entre «tradução» e «comunicação intercultural» marcaram o desenvolvimento desta área de estudos desde a década de 1990 – ver Mary Snell-Hornby *et al* (1997). Ocupei-me mais alongadamente da questão das dinâmicas de poder na tradução em Rui Carvalho Homem (2009: 12-17).

nativização (*domestication*) como elisão da diferença, uma redução do outro ao mesmo (VENUTI 1995, *passim*).

No segmento final deste breve estudo pretendo sugerir que Sena tenta aquilo a que chamei a «síntese impossível» não apenas nas reflexões que propõe sobre tradução, mas também nas próprias traduções – em particular em versões de poemas do cânone inglês (os únicos que brevemente comentarei). O nexos justificativo da prática translatória é à partida prosódico, como Sena expõe reiteradamente. Veja-se a «Nota de Abertura» de *Poesia do século XX*:

[...] de um modo geral, a métrica, o arranjo estrófico, o sistema de rimas, etc. [...] foram sempre respeitados nas traduções. Um dos enormes perigos didácticos da tradução de poesia [...] é fazer o leitor que não pode verificar pelos originais esquecer que muitas coisas que ele lê como versos livres e sem rima eram estrofes regulares e rimadas (SENA 1978: 15).

A orientação parece ser aqui estrangeirizante – permitir que o leitor, contactando com um arranjo do verso distinto do que lhe é familiar na poesia originalmente escrita na sua língua materna, tenha aquilo a que Schleiermacher chamou «die Erfahrung des Fremden» (a experiência do estranho / estrangeiro). Contudo, a uma nota de recorte idêntico na «Introdução» aos *80 Poemas de Emily Dickinson* segue-se uma explicação do efeito pretendido que é manifestamente de sentido contrário:

No texto português, procurou-se, tão exactamente quanto possível, dar equivalências métricas e rítmicas dos originais, traduzindo-os, além disso, verso a verso. [...] Traduzir não é fazer poesia nossa com a poesia dos outros, mas fazer com a nossa língua o que uma Emily Dickinson teria feito e dito se, em português, experimentasse idêntico poema (SENA 1979: 34-35).

Esta é quase *ipsis verbis* a descrição da nativização por Schleiermacher e, na sua recuperação pós-moderna, por Venuti – gerar um texto que poderia originalmente ter sido escrito na língua de chegada e, desse modo, evitar a estranheza e abrasão de um trânsito, inibir o vislumbre dessa alteridade que decorre das possibilidades expressivas de outra língua e outra tradição literária.

Estas incertezas, não resolvidas pelo esforço de racionalização e teorização dos paratextos que vim citando, confirmam-se num conjunto de traduções de poemas ingleses, dos séculos XVI ao XX. Veja-se o caso dos quatro sonetos de Shakespeare (15, 29, 76, 121) incluídos na *Poesia de 26 séculos*: Sena opta por decalcar a estrutura característica do soneto inglês – três quadras, seguidas de um dístico – apesar da sua exogenia à cultura literária de chegada; mas, em contrapartida, reconfigura o designio

conceptual destes sonetos (mais claramente no 15 e no 76, neste último com a troca de um tropo de esterilidade por um de nudez), aparentemente sob a pressão de uma economia verbal imposta pela prioridade dada pelo tradutor ao modelo prosódico assumido, o do decassílabo regular (SENA 2001: 145-147). Já numa das versões de poemas da era Romântica, o famoso «I Wandered Lonely as a Cloud», de William Wordsworth, a estratégia de nativização é sustentada sem ambiguidades quer pela opção prosódica por redondilha maior, quer pela transposição da referência geo-astronómica – quando «milky way» é traduzido como «estrada de Santiago» (*ibidem*, p. 198). É curiosamente a propósito das suas versões de Wordsworth que algumas notas de Sena assumem um tom quase apologetico pela admissão de uma transigência no esforço de correspondências métricas: «esses versos, na tradução, pela impossibilidade de correspondência de número de sílabas para a equivalência das palavras, ficaram levemente mais “Sena” que “Wordsworth”» (*ibidem*, p. 341). Será pouco crível, porém, que mesmo aqueles leitores com maior familiaridade com os textos de partida sintam essa transigência como perda expressiva e retórica.

Pelo contrário, há bons argumentos a favor dos ganhos semânticos e de agilidade sintática naquelas versões em que Sena se distancia do desígnio formal dos textos de partida. É o caso dos vários sonetos – de John Donne, de John Keats – que Sena traduz em alexandrinos, reconhecendo-o nalguns casos em notas finais: «Na tradução do *soneto Sacro* não nos pareceu possível, dada a densidade de expressão de Donne, manter para os seus pentâmetros a equivalência do decassílabo, e tivemos que recorrer ao alexandrino» (*ibidem*, p. 323). É de notar que a perceção de equivalência subjacente a esta nota será hoje, para muitos leitores, questionável: as modalidades prosódicas em causa (respetivamente pentâmetro jâmbico e decassílabo) encontram nos dois sistemas literários em confronto lugares bastante diferentes; e o recurso a alexandrinos, que Sena dizia assumir a contravontade, veio a encontrar uma história de algum relevo na tradução de sonetos ingleses para português e na respetiva discussão crítica.⁴ As versões de sonetos ingleses em alexandrinos sustentam a perceção de que o alongamento do verso permite em muitos casos uma relação mais equilibrada entre o apuro prosódico e o desígnio conceptual que estrutura retoricamente os sonetos. E é defensável que esta perceção se confirma e expande, com referência à prática translatória de Sena, quando as condições dos textos de partida lhe permitem traduzir em verso livre – apesar do sentido de autolegitimação com que o poeta-tradutor, enquanto crítico, encara os desafios

4 O caso mais saliente da ponderação de prós e contras do uso de decassílabos e dodecassílabos na tradução do pentâmetro jâmbico para o português europeu permanece o de Vasco Graça Moura, que na década de 1970 traduziu cinquenta sonetos de Shakespeare em alexandrinos, refletindo alongadamente sobre tal prática numa Introdução; para quase um quarto de século depois vir a publicar uma versão integral (dos 154 sonetos) em decassílabos – também nessa ocasião explicando a distinta opção então tomada – Vasco Graça Moura (1987: 37-41; 2002: 9).

do rigor métrico e rítmico. Essas condições surgiram a Sena num número sensível dos poemas ingleses que incluiu em *Poesia do século XX* – seja no «Navios de carga» de John Masefield, no «Outono» de T. E. Hulme, ou em «A cobra» de D. H. Lawrence (1978: 216, 238-241).

Em 1979, recenseando (sob o título «Jorge de Sena tradutor») a antologia *Poesia do século XX*, João Gaspar Simões comentava:

Em nenhuma outra época da nossa história poética se traduziu tanto como nestas duas épocas, a arcádica e a modernista da fase vanguardista, aquela a que pertence o próprio Jorge de Sena. E se no século XVIII o trabalho de tradução foi mesmo equiparado, em termos valorativos, ao trabalho de criação, nada nos inibe de pensar que ao longo dos pouco mais de vinte anos que nos separam do fim do século XX esse não venha a ser o escopo derradeiro do vanguardismo decadente (SIMÕES 1984: 468-470).

Independentemente das escolhas terminológicas e conceptuais que aqui sustentavam uma descrição histórico-literária específica, esta antevisão de contextos criativos e críticos marcados pela permeabilidade das fronteiras entre escrita e reescrita pode hoje ser lida como singularmente presciente. Com efeito, as duas décadas finais do século XX que Gaspar Simões antevia, como as duas mais que, entretanto, se lhe seguiram, permitiram que os discursos *sobre* a tradução, tanto ou mais do que a sua prática, assumissem uma centralidade nos sistemas literários e nos âmbitos do seu processamento intelectual que informa diretamente as condições em que relemos a prática e a reflexão sustentada de Sena enquanto tradutor. A relação entre essa prática e essa reflexão poderá ser hoje perspectivada de um modo distinto do favorecido pelo seu autor – mas a consequência do que ele descreveu como «a minha voracidade poética, que sempre me levou a tentar transpor para o português algo do que, em poesia, me interessou ou admiro» (SENA 2001: 18), encontra uma ressonância nos presentes contextos de receção que nos permite (para retomar o tropo com que abri) praticar a comemoração como «prova de vida».

Bibliografia

- BENJAMIN, Walter (2012) – «The Translator's Task». In Lawrence Venuti, ed. – *The Translation Studies Reader*. 3rd ed. London; New York: Routledge, p. 75-83. 1.ª ed. 1923.
- HOMEM, Rui Carvalho (2009) – «Introduction: on Rewriting as Dislocation». *Poetry and Translation in Northern Ireland: Dislocations in Contemporary Writing*. Houndmills: Palgrave Macmillan, p. 1-22.

- MAGALHÃES, Joaquim Manuel (1984) – «Jorge de Sena: “América, América, I Love You”». In Eugénio Lisboa, org.– *Estudos sobre Jorge de Sena*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, p. 99-103.
- MOURA, Vasco Graça (2002) – «Apresentação». In William Shakespeare – *Os sonetos de Shakespeare: versão integral*. Lisboa: Bertrand, p. 9.
- MOURA, Vasco Graça (1987) – «Introdução: os sonetos de Shakespeare ou a ilusória literalidade». In William Shakespeare – *Cinquenta sonetos de Shakespeare*. Trad. Introd. e notas Vasco Graça Moura. 2.ª ed. Lisboa: Presença, p. 37-41. 1.ª ed. 1978.
- NIDA, Eugene (2012) – «Principles of Correspondence». In Lawrence Venuti, ed. – *The Translation Studies Reader*. 3rd ed. London: Routledge, p. 141-155. 1.ª ed. 1964.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich – «On the Different Methods of Translating». In Lawrence Venuti, ed. – *The Translation Studies Reader*. 3rd ed. London; New York: Routledge, p. 43-63. 1.ª ed. 1813.
- SEABRA, José Augusto (1984) – «Jorge de Sena ou a Liberdade da Escrita». In Eugénio Lisboa, org.– *Estudos sobre Jorge de Sena*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, p. 79-95.
- SENA, Jorge de (2001) – *Poesia de 26 séculos: de Arquíloco a Nietzsche*. 3.ª ed. Porto: Asa.
- SENA, Jorge de, org. (1979) – *80 Poemas de Emily Dickinson*. Lisboa: Edições 70.
- SENA, Jorge de, ed. (1978) – *Poesia do século XX: de Thomas Hardy a C. V. Cattaneo*. Porto: Editorial Inova.
- SENA, Jorge de (1956) – «Traduções de versos». *Diário Popular*. (15 ago.), p. 5.
- SIEPMANN, H. A. (1955) – *Verse in Translation*. London: Batchworth Press.
- SIMÕES, João Gaspar (1984) – «Jorge de Sena tradutor». In Eugénio Lisboa, org.– *Estudos sobre Jorge de Sena*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, p. 468-472. 1.ª ed. 1979.
- SNELL-HORNBY, Mary et al, eds. (1997) – *Translation as Intercultural Communication*. Amsterdam: John Benjamins.
- STEINER, George (1992) – *After Babel: Aspects of Language and Translation*. 2nd ed. Oxford: O.U.P. 1.ª ed. 1975.
- VENUTI, Lawrence (1995) – *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London: Routledge.
- VENUTI, Lawrence (2002) – «The Difference that Translation Makes: the translator's unconscious». In Alessandra Riccardi, ed. – *Translation Studies: Perspectives on an Emerging Discipline*. Cambridge: C.U.P., p. 214-241.

INGLESES, NORTE-AMERICANOS E OUTROS

INGLESES, NORTE-AMERICANOS E OUTROS

Jorge de Sena traduzindo – Emily Dickinson: *um grande poeta, maior que os «menos viris»*

ANA LUÍSA AMARAL

Esta é a ditosa pátria minha amada. Não.
Nem é ditosa, porque o não merece.
Nem minha amada, porque é só madrasta.
Nem pátria minha, porque eu não mereço
A pouca sorte de nascido nela.

Jorge de Sena

Esta é a minha carta ao mundo
Que nunca me escreveu –

Emily Dickinson

Em 1966, Jorge de Sena escreve «Carta a um jovem poeta», destinada a ser incluída numa antologia nunca publicada, organizada pelo poeta brasileiro Walmir Ayala. O pedido do texto chegara-lhe por intermédio de Sophia de Mello Breyner, e sobre ele Sena diria a Sophia: «*é uma coisa* muito amarga e muito rude, mas por certo temperará o conjunto. Espero que lhe agrade como sincera coisa minha» (BREYNER e SENA 2010: 102). Datada de 29 de agosto de 1966, essa carta a um jovem poeta, espécie de autorretrato de Sena, deixa ler:

Daqui a vinte ou trinta anos, quando estiver alquebrado, exausto, esgotado, descrente da poesia a que sacrificou a sua vida e a de quantos tiveram a desgraça de depender de si, talvez então comecem a reconhecer que o senhor existe. Claro que muito a contragosto, muito de má vontade, com muita reticência... Eles, meu caro, serão sempre os génios; o senhor será também um génio, um génio imenso, um génio enorme, mas um génio *mas*, um génio adversativo. E pode ter a certeza de que assim ficará nas histórias literárias: sempre com um *mas* tanto maior, quanto pior seja o génio que não possam negar-lhe (1981: 5).

Jorge de Sena foi, seguramente, dos maiores escritores do nosso século xx, comparável a Pessoa no escopo de obra produzida, aquele que antecipou teorias radicalmente novas em personagens como um Físico Prodigioso que experimenta

todos os prazeres, multiplicando-se em identidades, ou desdobrando-se nelas, qual heterónimo pessoano, e usando esses prazeres para o bem comum; aquele que se debateu com o seu tempo e que, à boa maneira renascentista, tudo abarcou: poesia, conto, romance, teatro, tradução, inúmeros prefácios para novos livros de poetas outros, antologias de poesia, monografias, ensaios, estudos inteiros sobre literaturas. E que, além de ter traduzido centenas de poetas portugueses e estrangeiros, entre eles Beatrice de Die (quantos poetas portugueses se lembrariam de traduzir essa trovadora do século XII?), traduziu também Emily Dickinson.

As reflexões de Sena sobre tradução (que não se ancoram em teorias nem se apoiam em nomes de teóricos) não são as reflexões de um académico, mas de um poeta. Encontramo-las dispersas ora em ensaios, ora em introduções, como a do já referido *Poesia de 26 séculos*, ou a que precede os *80 poemas de Emily Dickinson*, e que seria postumamente publicado, em 1979, pelas Edições 70, mas que terá sido começado por volta dos anos 60. Essas reflexões encontramos igualmente nalgumas cartas, como as trocadas com Eugénio de Andrade ou com Sophia de Mello Breyner. Recordo justamente uma dessas cartas, de 1972, quando Sophia defende a tradução literal, dizendo «quero traduções, mas que deixem em branco o vazio entre duas línguas» (BREYNER e SENA 2010: 138), ao que Sena replica: «Não há traduções nuas, minha querida, da mesma forma que os deuses da Grécia só andavam nus nas horas íntimas de violarem as Ledas, pois que, no resto do tempo, eram como o Senhor de Matosinhos, cobertos de roupas e colares» (*ibidem*, p. 141).

Justamente por não acreditar em traduções nuas, ou literais, Sena defenderia em *Poesia de 26 séculos* (onde, de resto, Dickinson não consta, preparada que estava a sua poesia para ter honras de um volume próprio):

Quem traduza consciente do tempo em que [os poetas] viveram não poderá nunca traí-los, se se ativer ao que escreveram, embora uma tradução, para ser viva, deva ser um compromisso entre o estilo da época e do autor e a linguagem do nosso tempo [...]. [Mas] arcaizar os antigos é tão injusto para com eles como só modernizá-los é irresponsável (SENA 1993: 19).

Seguindo o argumento da universalidade da poesia, dirá Sena que «traduzir poetas de todos os tempos e vários lugares só é possível se se acredita que a humanidade se sobrepõe a todas as barreiras não só da distância, mas dos misticismos e oportunismos fáceis» (*ibidem*).

Nos anos 60, quando Sena a traduz, já Emily Dickinson era uma poeta conhecida nos Estados Unidos tal como em grande parte do mundo anglófono e os seus poemas haviam sido traduzidos no Brasil onde o escritor português vivia na altura, auto-exilado (a primeira tradução brasileira que se conhece é de 1928 e de Manuel Bandeira). Praticamente ignorada durante as primeiras décadas do século XX,

Dickinson tornara-se uma poeta cada vez mais estudada nos anos 30 (ainda com edições esparsas e incompletas, sobre as quais não há aqui tempo para me debruçar), graças ao Modernismo e à nova crítica; a este período pertencem os trabalhos de Conrad Aiken, Allen Tate ou Yvor Winters. As edições de Thomas Johnson, em 1955 e 1958, a que Jorge de Sena terá tido acesso, dos poemas completos de Dickinson em três volumes (1955) e das cartas de Dickinson (1958), também em três volumes, abririam uma nova etapa na crítica dickinsoniana¹. Pela primeira vez, são organizados, na sua totalidade, acompanhados de notas explicativas, de uma forma coerente e, segundo se entendia, o mais possível próxima do original, os textos de Dickinson, que assim são postos à disposição da crítica. Por sua vez, o livro de Jay Leyda, *The Years and Hours of Emily Lusiadas*, também de 1960, referido por Mécia de Sena na «Nota Preliminar» aos 80 poemas (DICKINSON 1979a: 9, trad. Sena), um longo documento sobre a vida e o tempo de Dickinson, composto por uma excelente compilação de diferentes textos, que vai desde excertos e notas, passando por cartas e extratos de jornais, permitiria biografias sobre a autora, de índole antes impossível. É deste material que Jorge de Sena dispõe quando começa a traduzir Emily Dickinson.

Em Portugal, e até aos anos 90, por estranho que possa parecer, o mais conhecido texto sobre Dickinson é esse prefácio de Sena à sua própria tradução e à poeta norte-americana. Nele, Sena, como nos outros fala da desarticulação do «podalismo da métrica anglo-saxónica» (DICKINSON 1979a: 30, trad. Sena), da lapidar afirmação, em Dickinson «de paradoxos contraditórios» (*ibidem*, p. 32), apresentando-a (como se de si mesmo falasse), como

[a]nti-romântica, anti-descritiva, anti-narrativa, anti-figurativa, anti-discursiva; fazendo [...] uma poesia visionária, ao mesmo tempo ironicamente lúcida até à crueldade, e dilaceradamente metafórica até à ambiguidade total; afastando-se igualmente do lirismo convencional e da verborreia apostrofada (*ibidem*, p. 27).

Já em 1958, num artigo sobre Edna St Vincent Millay e George Santayana, se tinha ele referido a Dickinson como «o primeiro dos “modernos”» (SENA 2005: 142). Mas agora, nesse prefácio, e a propósito da advertência «traduzir não é fazer poesia nossa com a poesia dos outros, mas fazer com a nossa língua o que uma Emily Dickinson teria feito e dito se, em português, experimentasse idêntico poema», Sena fazia notar:

1 De ora em diante, as cartas de Emily Dickinson, da edição de Thomas Johnson, surgirão indicadas pela sigla C, (DICKINSON 1979b). Os poemas de Emily Dickinson (indicativas das edições de Johnson, 1955, aquelas a que Sena teve acesso, mas também pela edição de R. W. Franklin, 1998, que, por sua vez, revê parcialmente a edição de Johnson) surgirão indicados pelas siglas J e F. Servir-me-ei ainda das minhas próprias traduções dos poemas de Emily Dickinson (2017).

Emily Dickinson é por demais *um* grande poeta para necessitar dos nossos embelezamentos, dos nossos correctivos, das elucidações da nossa inteligência. Deixemos tudo isso à crítica norte-americana, tricotando desesperadamente a sua inane sabedoria retórica de *poetas menos viris do que femininamente o foi a solitária de Amherst* (DICKINSON 1979a: 35, trad. Sena, itálico nosso).

Dar a conhecer Emily Dickinson ao público português, mostrar a sua grandeza através das traduções (bilingues, note-se) dos seus poemas – esse o grande objetivo de Sena, posicionando-a, e à sua poesia, num panteão de qualidade. Esse panteão é, todavia, o masculino e essa qualidade é, em última análise, medida também pelo masculino. Quando Sena tenta legitimar o lugar de Emily Dickinson na história literária, sente a necessidade de usar argumentos da ordem da diferença sexual para provar o seu valor: Dickinson não podia ser entendida no contexto *limitado* da poesia escrita por mulheres. Nem podia continuar a ser ignorada pelos críticos norte-americanos, cujo «tricotar» (uma atividade tradicionalmente associada às mulheres) impedia que o génio lhe fosse reconhecido. Em surpreendente inversão dos papéis sociais e sexuais, os poetas que à volta de Dickinson se moviam seriam «menos viris», e, portanto, feminizados – o que levanta questões interessantíssimas, mais ainda se pensarmos na abertura do poema «Camões dirige-se aos seus contemporâneos» (SENA 2013-2015, vol. 1, p. 329-331), quando Camões acusa os contemporâneos de lhe roubarem «a coragem de [...] penetrar em recessos de amor para que sois *castrados*» (*ibidem*, itálico nosso). A alternativa é colocar Dickinson numa suposta categoria de neutralidade («um poeta», jamais «uma poeta», e muito menos «uma poetisa»), masculinizando-a, jamais, portanto, a castrando, através de uma feminilidade supostamente «viril».

Em 1987, numa recensão de alguns livros sobre Dickinson, o poeta e crítico irlandês Tom Paulin citava o cozinheiro Ambrose Heath, o qual, numa receita de sopa de nabos, afirmava terem os nabos «um sabor inteiramente masculino, apimentado e “very definite”». Nessa recensão, Paulin comentava: «Durante vários séculos, os escritores (homens) têm dito mais ou menos a mesma coisa sobre poemas: desde Dryden a Hopkins, adjectivos como «masculino», «seminal», «viril», têm sido usados de uma forma livre no discurso crítico» (1987: 22). Acrescente-se que o oposto acontece no que à qualificação da poesia escrita por mulheres foi criticamente utilizado. Em 1860, e com base nos escassos poemas de Dickinson publicados, Ralph Waldo Emerson escrevia:

Uma tal Miss Dickenson escreve versos como se estivesse ameaçada por febres. O que ela escreve é inacabado, como se não conseguisse se decidir entre humor e sagesa. As poucas coisas que li dela estão carregadas de sentimento religioso [...] mas ela torna o paradisíaco um lugar infernal e o inferno um lugar paradisíaco,

e não consegue decidir-se, e está perdida no mundo. Talvez escrever versos a ajude a encontrar um caminho (*apud* KELLER 1979: 148, trad. livre da autora).

Vida e arte, «normalidade» e «anormalidade» são sujeitas a interpretações críticas às quais o sexo não é alheio. Basta pensarmos no que o próprio Emerson escrevera sobre Thoreau:

Não foi educado para ter profissão; nunca frequentou a igreja; nunca votou; recusou-se a pagar impostos; não comia carne; não bebia vinho; não conhecia o uso do tabaco; e, embora um naturalista, nunca usou armadilha ou arma. Escolheu, *sabiamente decerto*, ser o celibatário do pensamento e da natureza (EMERSON 1981: 573, trad. livre da autora).

A Dickinson nunca ninguém chamou «celibatária do pensamento e da natureza». Contudo, grande parte das características apontadas por Emerson a Thoreau podiam ser-lhe aplicadas — até a recusa, invulgar no seu tempo, em frequentar a igreja. Nenhum dos contemporâneos de Dickinson, nem grande parte dos críticos do século xx, foram capazes de lidar com esta mulher-poeta. «A maior parte de nós está meio apaixonado por esta rapariga morta», diria o poeta Archibald Macleish (1963: 160). Bastaria para tanto o comentário de Adrienne Rich sobre esta «rapariga morta»: «Dickinson tinha cinquenta e cinco anos quando morreu» (1979: 167).

Numa coisa, porém, Thoreau e Dickinson eram bem diferentes: Thoreau havia tido, por ser homem, a opção de escolher livremente o seu caminho da diferença, marcado também pela reclusão em relação à sociedade, e essa escolha era lida como uma escolha sábia. No caso de Emily Dickinson, a opção pela diferença exigia estratégias de silêncio, e a articulação desse silêncio deve ter sido dolorosa, especialmente porque a sua reclusão, juntamente com as suas outras «excentricidades», só muito tarde seria vista como sinal de genialidade.

Ora, Sena encontrava-se encurralado entre os estereótipos que afetam o cânone literário, mais ainda no seu tempo, e o seu desejo de garantir a Dickinson o que ele entendia ser uma necessária legitimação como poeta – o reconhecimento **justamente** de algo que ele via nela, como em espelho: a genialidade. Note-se que a metáfora do tricot usada por Sena lhe vem do crítico R. P. Blackmur, um dos mestres da Nova Crítica, que declarara que Dickinson não era «nem um poeta profissional, nem um amador; era um poeta doméstico que escrevia infatigavelmente, como algumas mulheres cozinham ou tricotam» (BLACKMUR 1937: 223). Sena desmantela a crítica de Blackmur. «É lamentável», escreve ele, «não se ver que – salvo a final comparação pérfida – nisso mesmo reside a peculiar grandeza de Emily: estar para além dos conceitos de profissional [...] ou de amador [...], precisamente como

“private poet” que todo o verdadeiro poeta é» (DICKINSON 1979a: 32, trad. Sena). A *comparação pérfida* refere-se, claro, à que opõe tarefas domésticas desempenhadas por mulheres à criatividade poética. O que é interessante é a reavaliação de Dickinson por Sena não como poeta doméstico nem como poeta público, mas como *um* «poeta privado», «presidi[ndo], da povoada solidão do seu quarto, ao nascimento e afirmação de toda a literatura norte-americana, de cujo directo fluxo não fez parte» (*ibidem*, p. 26). Mas relativamente ao qual, podia acrescentar-se, ela era superior.

Numa curta nota de 1958, não sei se conhecida de Sena, Mário Cesariny falava de «uma notícia que parecia tornar-se prodigiosa: o «caso» Emily Dickinson» (1972: 30), que lhe chegara de uma revista chamada *Bolívar*. «O que Dickinson investe», escreve Cesariny, «[é] todo o clímax da moderna poesia europeia, declinado numa forma que abstrai da pontuação, utiliza maiúsculas para palavras-chaves, distorce o discurso lógico, instaura um perfeito sistema de inarmonias. É muito – é, mesmo, demais – a poesia europeia, contada a partir do simbolismo» (*ibidem*, p. 31). «Só hoje», continua Cesariny, «na sagrada confusão original de um H. Miller, a alma americana mostra a força e a ferida da sua entrada na consciência universal [...]. E Emily Dickinson? Ah, Emily! Entretendo papelinhos à janela da Nova Inglaterra, suga a Europa com quantas forças tem» (*ibidem*, p. 31-32).

Porém, é justamente a absoluta originalidade de Dickinson que Sena sublinha, afastando-a dos simbolistas, quando, para falar da expressão elíptica de Dickinson, da aproximação violenta e abrupta de representações muito díspares, se serve daquela que será uma palavra-chave para entender a escrita da poeta americana, a ambiguidade: «depois, há ainda o problema da ambiguidade absoluta e não relativa das suas declarações poéticas», escreve Sena. Emily Dickinson não se limita (como o haviam feito os simbolistas) «a sugerir uma emoção complexa ou uma intuição indefinível, o que seria ambiguidade relativa. Emily afirma lapidarmente paradoxos contraditórios [...] que, muito mais do que interpretação, requerem submissão humilde àquilo mesmo, *tal como é dito*» (DICKINSON 1979a: 32, trad. Sena).

Bem podia Sena estar a referir-se ao passo (em poesia) da célebre carta de Dickinson a Higginson quando ela afirma: «O meu Ofício é a Circunferência – Uma Ignorância, não de Costumes, mas se surpreendida pela Madrugada – ou me vir o Sol-pôr – a Mim – o único Canguru entre a Beleza, Senhor, com vossa licença, isso aflige-me, e eu pensava que a instrução o faria desaparecer [...]» (C. 269). Afirmar-se «o único Canguru entre a Beleza» (C. 268) realça o seu próprio estado «excrescente» em relação ao contexto, mas não deixa de acentuar a questão da anomalia pela diferença e, portanto, a excecionalidade. Que um imenso poeta e profundo conhecedor de poesia como era Jorge de Sena não podia deixar de reconhecer. E com a qual muito provavelmente se terá, como disse, identificado. Eu diria que se escuta na poesia de Sena e de Dickinson, quando bem lida, uma violência e uma **rudeza**, ou rouquidão – de resto, já detetada por Sophia na expressão «destempero e rouquidão» que ela

aplica a Sena (BREYNER e SENA 2010: 138), ou que Blackmur tinha percebido em Dickinson ao dizer da sua poesia que por vezes «era como se nela um gato nos aparesse a falar inglês» (1956: 226). Num e noutro caso, talvez por se saber que aquilo que se canta é (para me servir de versos d'*Os Lusíadas*, de Camões, caros a Sena) «a gente surda e endurecida», esse Mundo ao qual Dickinson enviara a sua carta, o mesmo que é dizer, a sua poesia, mas que ela diz nunca lhe ter escrito de volta.

Em 1863, ocorre o primeiro encontro entre a poeta e Thomas Wentworth Higginson, o crítico literário que seria seu correspondente até à morte e que organizaria postumamente a primeira edição dos seus poemas. Não tenho aqui tempo para citar a carta que Higginson escreve à mulher, falando sobre esse encontro. Mas cito o comentário de Jorge de Sena, baseado nessa carta: «Emily conversou aereamente, naquela desconversa que era a sua, feita de frases semelhantes às dos poemas e das cartas, foi irónica e distantemente acolhedora, e sumiu de repente, tão silenciosamente como entrara, com o seu vestido branco» e os seus (acrescenta ele, citando Higginson) «ares de freira» (DICKINSON 1979a: 19-20, trad. Sena).

O fascínio de Thomas Higginson pela figura de Emily Dickinson não pôde deixar de contaminar a leitura de Dickinson feita por Sena, fascinando-o também, mas o poeta português, dessa forma extraordinária que só os grandes poetas possuem, adiantar-se-ia ao que somente a crítica dos anos 70 em diante, sobretudo a crítica produzida por feministas (às quais, de resto, ele uma vez se referiu como *enragées*) começaria a ver em Emily Dickinson. Não é aquilo que em Dickinson é lido como excentricidade que fascina Sena: «O exótico pelo exótico nunca me atraiu – a poesia é outra coisa», escreve ele (BREYNER e SENA 2010: 132). O seu deslumbramento advém da perplexidade perante a poesia mesma, produzida por uma mulher sozinha, quase reclusa numa pequena vila da Nova Inglaterra chamada Amherst. Sena é bem claro «Estes “ares de freira”, tão venenosos, e que nem na poesia nem na vida Emily assumiu nunca, tiveram uma influência imensa na interpretação da lenda da reclusão, que correspondeu a uma realidade bem diversa» (DICKINSON 1979a: 20, trad. Sena), escreve ele. Dickinson correspondia à sua opinião de que a poesia é «substantiva antes de ser nacionalmente qualquer coisa» (BREYNER e SENA 2010: 109).

Da sua capacidade antecipatória fazem também parte as perguntas que elabora na introdução às traduções, como «Alguns poemas são ou não variantes de outros?» «Qual a divisão estrófica de alguns?» «Qual a pontuação?» (DICKINSON 1979a: 21, trad. Sena), uma questão que só muito seriamente a poeta e ensaísta Susan Howe (que, a meu ver, escreveu o mais extraordinário estudo sobre Emily Dickinson) colocaria num ensaio de 1993, em que defende que provavelmente é na tradição de manuscrito que Dickinson deve ser lida, já que a sua caligrafia e os famosos travessões afetariam o sentido dos poemas.

Arrisco dizer que o fascínio de Sena por Dickinson poderia ter-se devido a afinidades sentidas. Até por contraponto. Se Dickinson pudera afastar-se do mundo,

hoje, como escreveria Sena em 1965, no poema «Elogio da vida monástica» (2015: 557-559), «não há mais mundo / de que uma pessoa possa retirar-se. / O mundo se retirou de nós» (*ibidem*, p. 558). Quanto a sentir-se desamado, incon siderado, injustiçado, abundam os exemplos. Em carta a Sophia, Sena escrevera: «de Portugal chegam-me elogios e um silêncio de morte – como essa pátria, tirando o povo e uns raros, é vil canalha, e mesquinha... (e a minha amargura de erudito é a descoberta de que realmente o foi sempre – pelo menos do século XVII em diante, quando realmente não merecíamos senão ter continuado espanhóis» (BREYNER e SENA 2010: 110).

Uma poeta que escreveu «Senti um funeral dentro do cérebro» (J 280; F 340), ou «Alguns - Trabalham para a Imortalidade / A maioria, para o Tempo» (J 406; F 536), ou que falava da «privacidade polar» (J 1695; F 1696), ou da fama como possuindo em simultâneo ferrão e asa (J 1763; F 1788), haveria de entender o passo da já citada carta a um jovem poeta em que Sena diz:

A poesia, caríssimo, é a solidão mesma: não a que vivemos, não a que sofremos, não a que possamos imaginar, mas a solidão em si, vivendo-se à sua custa. Já pensou no que isso é? Por ela, o senhor será egoísta, sendo altruísta; será mesquinho, sendo nobre; trairá tudo, para ser fiel a si mesmo. Por ela, o senhor ficará completamente só (1981: 5).

«Tudo na vida é tradução», escreveu Sena; «e, nas mais intensas vivências, (quem for) capaz de senti-las sabe quanto isso é verdade – haverá tradução mais difícil que traduzirmo-nos, ainda que só pelos gestos do prazer físico, para quem amamos?» E ainda: «Tudo é tradução na vida, ou mistificação, se o não for» (BREYNER e SENA 2010: 142). Além de ser este o entendimento de um verdadeiro comparatista, ele coincide com a visão que tinha Sena da poesia, ou seja, a de dar testemunho na presença de uma «disponibilidade vigilante». «Sempre entendi a poesia», escreve Sena, «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 facto» (2013-2015, vol. 1, p. 726). A poesia surge, assim, como forma de intensificar aquilo que somos: «[...] creio que a nossa vida humana por de mais precária, por de mais solitária, por de mais intransmissível e única, [...] é tudo o que nos assiste possuir», afirma Sena (*ibidem*, p. 725).

Essa afirmação de dignidade e de liberdade atravessará, como sabemos, a sua poesia, encontrando um dos seus expoentes máximos nesse imenso poema que é «Carta a meus filhos sobre os fuzilamentos de Goya» (SENA 2013-2015, vol. 1, p. 347-351). O que mais me comove no poema de Sena é a sua definição de dignidade:

«a dignidade [...] / 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» (*ibidem*, p. 349). Esse poema e a obra de Sena, a poesia de Dickinson no que ela tem de desobediência e resistência, de frágil e violento, dizem-nos, afinal, que o indizível horror pode conviver com a mais profunda dignidade, na qual se inscrevem a cultura, a inteligência, a solidariedade e a decência. E que é essa dignidade e ela só, que nos pode manter vivos. Que só ela nos permite resistir a tempos sem proteção e de liberdade ameaçada. «Não há fragata como um livro / para levar-nos terra afora» (J 1263/F 1286), escreveu Emily Dickinson.

Tendo este texto sido originalmente apresentado num lugar de livros, possa o «aviso de porta de livraria» (1972) de Jorge de Sena ser simbolicamente afixado aqui, nesta página. Hoje:

De amor e de poesia e de ter pátria
aqui se trata: que a ralé não passe
este limiar sagrado e não se atreva
a encher de ratos este espaço livre
(SENA 2013-2015, vol. 1, p. 567).

Bibliografia

- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner e SENA, Jorge de (2010) – *Correspondência 1959-1978*. 3.^a ed. Lisboa: Guerra e Paz Editores. 1.^a ed. 2006 BLACKMUR, R. P. (1956) – «Emily Dickinson's Notation». *The Kenyon Review*. N.º 18 (Spring), p. 224-237.
- BLACKMUR, R. P. (1937) – «Emily Dickinson: Notes on Prejudice and Fact». In Caesar R. Blake and Carlton F. Wells, eds. – *The Recognition of Emily Dickinson: Selected Criticism since 1890*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, p. 201-223. 1.^a ed. 1964.
- BREYNER, Sophia de Mello e SENA, Jorge de
ver ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner e SENA, Jorge de
- CESARINY, Mário (1972) – «Emily Dickinson». In *As mãos na água; a cabeça no mar*. Lisboa: A Phala, p. 30-33.
- DICKINSON, Emily (2017) – *Duzentos poemas*. Trad., org. e posfácio Ana Luísa Amaral. Lisboa: Relógio D'Água.
- DICKINSON, Emily (1998) – *The Poems of Emily Dickinson, Variorum Edition*. Ed. R. W. Franklin. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press. 3 vols. Também designada por F.

- DICKINSON, Emily (1979a) – *80 Poemas de Emily Dickinson*. Trad. Jorge de Sena. Ed. bilingue. Lisboa: Edições 70.
- DICKINSON, Emily (1979b) – *The Letters of Emily Dickinson*. Eds. Thomas Johnson e Theodora Ward. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press. 3 vols. Também designada por C.
- DICKINSON, Emily (1955) – *The Poems of Emily Dickinson*. Ed. Thomas H. Johnson. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press. 3 vols. Também designada por J.
- EMERSON, Ralph Waldo (1981) – *The Portable Emerson*. Harmondsworth: Penguin Books.
- HOWE, Susan (2015) – «These Flames and Generosities of the Heart: Emily Dickinson and the Illogic of Sumptuary Value». *The Birth-Mark: Unsettling the Wilderness in American Literary History*. Nova Iorque: New Directions. 1.ª ed. 1993.
- HOWE, Susan (1991) – «These Flames and Generosities of the Heart: Emily Dickinson and the Illogic of Sumptuary Values». *Sulphur*. N.º 78 (Spring), p. 135-155.
- KELLER, Karl (1979) – *The Only Kangaroo Among the Beauty: Emily Dickinson and America*. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press.
- LEYDA, Jay (1960) – *The Years and Hours of Emily Dickinson*. New Haven: Yale University Press. 2 vols.
- MACLEISH, Archibald (1963) – «*The Private World: Poems of Emily Dickinson*». In Richard Sewall, ed. – *Emily Dickinson: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, p. 150-161.
- PAULIN, Tom (1987) – «Out of the Closet». *London Review of Books*. Vol. 9, n.º 19 (29 October).
- RICH, Adrienne (1979) – «Vesuvius at Home: The Poetry of Emily Dickinson». In Adrienne Rich – *On Lies, Secrets, and Silence: Selected Prose 1966-1978*. New York: W.W. Norton, p. 157-184. 1.ª ed. 1976.
- SENA, Jorge de (2013-2015) – *Poesia*. Ed. Jorge Fazenda Lourenço. Lisboa: Guimarães Editores. 2 vols.
- SENA, Jorge de (2005) – «Dois sonetos norte-americanos». *Poesia e cultura*. Ed. Mécia de Sena. Porto: Edições Caixotim, p. 141-146. 1.ª ed. 1958.
- SENA, Jorge de (1993) – *Poesia de 26 séculos: de Arquíloco a Nietzsche*. Coimbra: Fora do Texto.
- SENA, Jorge de (1981) – «Carta a um jovem poeta». *JL-Jornal de Letras, Artes e Ideias*. (10 nov.), p. 5.

Ecos de Ezra Pound em Jorge Sena

MÁRIO AVELAR

Em outros espaços¹ e noutras circunstâncias – o colóquio dedicado a Sena realizado em 2019 na Fundação Calouste Gulbenkian², e o congresso da *Ezra Pound Society* que decorreu em Salamanca³ – abordei o radical conhecimento da literatura de expressão inglesa por parte de Jorge de Sena, nomeadamente a nível dos detalhes que sinalizam singularidades estéticas passíveis de serem identificadas apenas por quem àqueles cenários consagram prolongado estudo; desses detalhes que, como diria Daniel Arasse, são, por si só, acontecimentos (1996: 12). Por essa razão, optei por circunscrever neste texto a minha reflexão ao modo como Sena convoca um autor maior desses cenários; refiro-me a Ezra Pound.

Na sua rigorosa e exaustiva meditação sobre «Pound e a poesia portuguesa contemporânea», Fernando J. B. Martinho (2007) indicia, desde logo, através de uma epígrafe, a simpatia entre aquele poeta e T. S. Eliot, deste modo sugerindo um solo de afinidades que constitui também uma poética modernista.

Ao circunscrever o seu enfoque ao eco de Pound nos poetas portugueses, Fernando Martinho começa por o contextualizar a nível de uma geração – a de Ruy Cinatti, José Blanc de Portugal e Jorge Sena, através de uma afinidade ao «espaço cultural de língua inglesa» (MARTINHO 2007: 147). Sobre o seu impacto no autor de *Sinais de fogo*, afirma este ensaísta:

Para avaliarmos do interesse que a figura e a obra de Pound nele suscitaram basta ler a nota crítico-bibliográfica que lhe dedicou em *Poesia do século xx* (SENA 1994: 501-503), para que, saliente-se, seleccionou alguns fragmentos dos *Cantos* (ibid.: 230-235), como seria previsível, conhecida como é a sua preferência pelos textos que são portadores das grandes transformações literárias (*ibidem*, p. 148).

Em seguida, Fernando Martinho identifica uma teia de afinidades que se amplia a quem, no Brasil, igualmente acolheu com hospitalidade as virtualidades de expres-

1 Mário Avelar (2018: 38, 213-223, 251, 451-459; 2019: 49-59).

2 Disponível em: <https://gulbenkian.pt/agenda/jornada-jorge-de-sena/>.

3 Disponível em: <https://www.ezrapoundsociety.org/index.php/conferences/256-epic-salamanca-2019>.

são estética desvendadas por Pound: «O momento mais azado para poeticamente dialogar com Pound surgiu-lhe nos princípios dos anos 60 no Brasil, onde Sena então ensinava e era grande a influência do grupo concretista» (*ibidem*). Fernando Martinho conclui este enfoque sinalizando mais adiante aquele que Sena considera ser o eventual eco no Concretismo da vocação ideogramática, a qual será, em Pound, devedora da poesia chinesa.

Tendo elipticamente reconhecido o arguto contributo deste ensaísta para a compreensão da amplitude do eco de Pound em Sena, prossigo com o meu próprio diagnóstico através da exposição de três vertentes de uma relação explícita ou subliminar entre o poeta português e o poeta americano.

A primeira destas vertentes surge no âmbito do intenso e relevante trabalho de Sena como crítico de Fernando Pessoa. Num ensaio inicialmente publicado em 1974, «O heterónimo Fernando Pessoa e os poemas ingleses que ele publicou», o autor menciona os: «[p]oetas e romancistas poéticos (ou não) multiplicam as semi-heteronímias, atribuindo obras a personalidades cuja criação como tais resulta da própria obra que lhes é atribuída ou que o autor descreve» (SENA 1981: 90).

E prossegue com referência a Valle-Inclán, Baroja, Antonio Machado, Pérez de Ayala, Valéry Larbaud, André Gide, Paul Valéry, Ezra Pound e T. S. Eliot.

Algumas páginas mais adiante Sena evoca uma vez mais Pound para distinguir o «carácter de escândalo que foi buscado em Portugal em 1915» (*ibidem*, p. 101), da postura dos imagistas, das revistas literárias que, tanto em Inglaterra como nos Estados Unidos, veiculavam as vanguardas modernistas anglo-saxónicas, e do autor de *The Cantos*, em particular.

Noutro ensaio publicado três anos mais tarde, *Resposta a três perguntas de Luciana Stegagno Picchio sobre Fernando Pessoa*, Sena refere explicitamente a radical afinidade estética entre Pessoa e Pound, o qual então emerge no contexto da tribo modernista: «Pessoa viveu toda a sua vida, crescendo como quem era e se quis ser, sem dar-se conta de que tinha irmãos em T. S. Eliot, Pound, Yeats, e numa vasta hoste de poetas ingleses e norte-americanos, muito grandes» (*ibidem*, p. 165).

Regressando novamente a Pound e no contexto do tópico específico do exílio:

Converso a um país aonde ele funciona como um estrangeiro que passa à frente de todos: curiosa peculiaridade de numerosa gente grande do Modernismo. Mencionemos: Eliot feito inglês; Pound, exilado perpétuo e italo-fascista; Ungaretti e Cavafy nascidos em Alexandria; Apollinaire, tudo quanto há menos o francês cem por cento que ele sempre quis ser; e a lista não acabaria [...] (*ibidem*, p. 168).

Outra convocação arguta de Pound surge quando Sena aborda a estratégia de enunciação dramática ancorada na *persona*: «a tal arte de sobreviver-se que o Pessoa-

-ele-mesmo é o poeta do *vácuo* de todos os outros terem saído dele mesmo, deixando-o inteiramente só» (*ibidem*, p. 169), instante em que cita o *Mauberley* de Pound. Importa referir que *Mauberley*, *persona* seminal de *Hugh Selwyn Mauberley*, publicado inicialmente em 1920, participa do percurso dramático iniciado em *Personae*, com as convocações pretéritas quer da poética provençal – Bertran de Born, Arnaut Daniel e Peire Vidal – quer da italiana – Cino da Pistoia e, inviamente, Dante – e com a empatia face a um poeta recente – Robert Browning – e a um poeta coevo, William Butler Yeats.

A última referência de Sena a Pound aparece num ensaio igualmente publicado em 1977, «Fernando Pessoa: o homem que nunca foi». Aqui, uma vez mais, Sena coloca Pessoa num solo de afinidade com estratégias de enunciação nucleares no Modernismo, entre as quais emerge Pound:

Os *alter-egos* de Valéry Larbaud, André Gide, Proust, Joyce, Rilke, Antonio Machado, Yeats, Eliot, Pound, etc, ou as equivalentes teorias que desenvolveram, podem ter-nos dado obras-primas, mas nunca foram até àquele extremo que fez de Pessoa uma lenda [...] (*ibidem*, p. 185).

A segunda vertente surge nesse estudo de referência para uma compreensão do conhecimento de Sena do universo anglo-saxónico que é *A literatura inglesa*, inicialmente publicado em 1963. A primeira menção a Pound nesta obra surge quando Sena indica os primeiros livros do poeta americano, assim como o papel central que ele desempenha no desenvolvimento de um Modernismo anglo-saxónico (1989: 360), e, em particular, do Imagismo (*ibidem*, p. 361, 364). Uma nota de rodapé informa o leitor que a publicação dos *Collected Poems* de Pound permite revelar a sua dimensão como poeta maior, algo que a sua acção relevante como editor poderia, em certa medida, obliterar (*ibidem*, p. 414). É precisamente esta dimensão que Sena celebra quando recorda o papel daquele na *Catholic Anthology*, inicialmente publicada em 1915 (*ibidem*, p. 365). Uma referência posterior emerge no contexto da análise do perfil intelectual de T. S. Eliot, quando aponta os «pré-fascistas seus mestres» (*ibidem*, p. 368), Hulme e Pound.

Sem ser exaustivo na identificação de todas as referências feitas a Ezra Pound em *A literatura inglesa*, uma última ocorrência deve ser sinalizada; refiro-me ao momento em que Sena medita sobre o perfil crítico de I. A. Richards e o situa no âmbito de uma tradição específica:

Se a renovação crítica de Hulme, Pound e Eliot dirigia a atenção para os aspectos «fabris» e técnicos da criação literária, em termos que *The Calender of Modern Letters* foi o primeiro a ponderar, e acolhendo o ensaísmo de E. M. Forster e de Edwin Muir, a investigação de Richards é de ordem semântica, procurando, para lá do biografismo, do historicismo, do psicologismo, ou mesmo da consciência artística, fixar uma atenção nos textos, não como base de interpretação, mas

como manifestação das alterações simbólicas ou emotivas, cujo sentido complexo e múltiplo nos cumpre discernir, enquanto intérpretes e apreensores de uma experiência que se torna nossa (*ibidem* p. 386).

Com efeito, os poemas ou livros de poemas de Pound acima indicados participam de um percurso criativo, analítico e estético do qual são indissociáveis ensaios seus como «Troubadours – Their Sorts and Conditions», «Arnaud Daniel», «Cavalcanti», «Hell» ou «The Later Yeats». Ao ponderarmos no percurso ensaístico de Sena, não poderemos assim deixar de nele reconhecer uma empatia processual face ao autor de Mauberley.

A terceira e última vertente decorre desta última referência, situando-se, porém, num espaço subliminar; refiro-me ao perfil poético de Sena, em particular o que se insinua em *Metamorfoses*, inicialmente publicado em 1963.

Como sabemos, com esta obra Sena transplanta para um contexto português aquela que é uma já longa tradição anglo-saxónica de diálogo entre a poesia e as artes visuais. Joaquim Manuel Magalhães designou «expressão enquadrada» (1981: 59) a singularidade que esta tradição, remontando, entre outros, a Keats e a Browning, assume em Sena. Trata-se, portanto, de uma afinidade dramática – as máscaras quer como correlativos quer como *personae* de imediato reconhecíveis como alter egos – aquela que Pound proclamou em *Personae*, e que podem emergir no seio da estratégia estética do monólogo dramático.

Daniel Albright recorda:

Pound was fascinated by personae in the form of half-masks, in which the poet half hid himself. In the year that he began *The Cantos*, 1915, Pound wrote “Near Perigord”, in which the poet dramatizes the difficulty of finding out enough about the belligerent troubadour Bertrands de Born in order to adopt him as persona (1999: 72).

Se tal como sucede com Fernando Pessoa, nos situamos aqui num solo de afinidade, algo mais se insinua, um detalhe para o qual devemos chamar a atenção, as *máscaras parciais*, mencionadas por Albright. Ora, aquelas vozes que emergem em *Metamorfoses* ancoradas no monólogo dramático, como em «Camões dirige-se aos seus contemporâneos», oscilam entre dois polos, o que coincide com a alteridade de uma instância histórica e que supostamente enuncia idiosincrasias situadas num tempo pretérito, e aquele em que são indiciadas outras idiosincrasias, eventualmente coincidentes com um perfil biográfico, o do poeta. Não se trata, portanto, de um processo de ocultação e de transferência através de uma *persona*, mas sim de uma verbalização situada num espaço entre – a *in-betweenness* acima referida.

Esta ancoragem num *espaço entre* havia sido prefaciada por Sena quando ele denegou a hipótese de nomear *Museu* aquele seu livro, optando por *Metamorfoses*. Se, por um lado, ele assim confirmava a sua ancoragem numa tradição alusiva que Pound impôs no centro da estética modernista anglo-saxónica, por outro, ao fazê-lo, Sena colocava o poema nesse solo de *in-betweenness*, denegando o foco da enunciação tanto no sujeito como no objeto, para o situar nesse fluido solo ao qual o leitor é chamado a participar. Poder-se-á argumentar que esqueço a elaboração teórica de Eliot, nomeadamente em *The Metaphysical Poets*, onde ele retoma a noção de dissociação de sensibilidade. No entanto, a minha recai aqui na vertente poética, e aqui, Sena não podia sinalizá-lo, visto a edição fac-similada de *The Waste Land* só ter vindo a lume em 1971, sendo ulterior, portanto, aos ensaios mencionados, o papel de Pound como editor deste poema evidencia a sua relevância nesse método alusivo.

Talvez este breve percurso pelas convocações poundianas por parte de Jorge de Sena tenha constituído um modesto contributo para a compreensão de quão radical, porque atento aos detalhes, é o conhecimento deste singular solo literário anglo-saxónico por parte de um autor maior do século passado.

Bibliografia

- ALBRIGHT, Daniel (1999) – «Early Cantos I-XLI». In Ira B. Nadel, ed. – *The Cambridge Companion to Ezra Pound*. Cambridge: University Press, p. 59-91.
- ARASSE, Daniel (1996) – *Le Détail – Pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris: Flammarion.
- AVELAR, Mário (2019) – «O anglicista Jorge de Sena». *Colóquio. Letras*. N.º 200 (jan.), p. 49-59.
- AVELAR, Mário (2018) – *Poesia e artes visuais: confessionalismo e écfrase*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ELIOT, T. S., ed. (1954) – *Literary Essays of Ezra Pound*. London: Faber.
- GIL DE BIEDMA, Jaime (2017) – *El pie de la letra: ensayos completos*. Barcelona: Debolsillo.
- MARTINHO, Fernando J. B. (2007) – «Pound e a poesia portuguesa contemporânea». *Diacrítica*. Vol. 21, n.º 3, p. 145-162.
- MAGALHÃES, Joaquim Manuel (1981) – *Os dias, pequenos charcos*. Lisboa: Presença.
- MELVILLE, Herman (1978) – *Moby-Dick*. Harmondsworth: Penguin.
- PESSOA, Fernando (2003) – *Escritos autobiográficos, automáticos e de reflexão pessoal*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- SENA, Jorge de (1981) – *Fernando Pessoa & C.ª heterónima*. Lisboa: Edições 70. Vol. 1.
- SENA, Jorge de (1989) – *A literatura inglesa: ensaio de interpretação e de história*. Lisboa: Cotovia. 1.ª ed. 1963.

Um Shakespeare em situação¹

MIGUEL RAMALHETE GOMES

Não sendo Portugal a Alemanha, em que Shakespeare foi declarado «o nosso Shakespeare» – «*unser Shakespeare*», o terceiro clássico alemão –, um ocasional crítico shakespeareiano (ou de outra espécie) pode ver-se frequentemente na posição de alguém que escreve introduções, às quais se sucedem guias, que dão lugar a verbetes e por aí em diante – como se Shakespeare fosse a todo o momento algo de relativamente novo, já que nunca adequadamente sedimentado². Isto porque o crítico estará sempre consciente de ter de introduzir o seu autor de cada vez que pretende falar de um aspeto dele. Para Jorge de Sena, o problema de não poder presumir uma grande familiaridade com Shakespeare por parte do seu público aparece glosado no início do ensaio «Sobre o realismo de Shakespeare», em que escreve: «Numa cultura, como a portuguesa, em que os estudos ingleses não têm ocupado lugar primordial, é bem difícil (ou fácil... – se tal quisermos) falar de Shakespeare» (1991: 73). A pergunta que podemos por isso fazer sobre a crítica shakespeareiana de Jorge de Sena é se este teve a oportunidade de transcender o propósito didático e de contribuir para a prática dos estudos de Shakespeare em língua portuguesa, relacionando-se com entendimentos críticos internacionais, já que, como o próprio Sena explica em relação à encenação de Shakespeare e de outros autores em Portugal, não é possível desenvolver um *estilo* de atuação quando não há uma *tradição* de atuação:

Porque um teatro profissional de ensaio tem, no nosso país, de fazer tudo: representar clássicos que nunca ninguém viu nem ouviu, apresentar como grandes novidades da última hora o que o melhor teatro universal tem produzido com um adiantamento de cinquenta anos [...]. Ora é muito difícil ao mesmo tempo criar-se um *estilo* onde o não há, nem tradições dele [...], e ao mesmo tempo, saltando de Shakespeare para Guilherme de Figueiredo, de Bernardo Santareno para Eugene O'Neill, do antigo para o moderno,

1 Este artigo foi realizado no quadro do CETAPS, projeto UIDB/04097/2020, financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT).

2 Gostava de agradecer a ajuda de amigos e colegas que comentaram generosamente aspetos deste ensaio por ocasião da sua apresentação oral. Estou particularmente grato pelos comentários de Rui Carvalho Homem, Margarida Vale de Gato e Joana Meirim, assim como de Ana Cláudia Santos.

do nacional para o internacional, do literário para o cénico, e vice-versa, conseguir-se que aquele *estilo* não seja um amável denominador comum, uma arte consumada de fazer tudo depressa e bem como há pouco quem (SENA 1959: 10)³.

O trabalho sobre este objeto de estudo, «o Shakespeare de Jorge de Sena», está muito facilitado por dois textos – um artigo recente de Mário Avelar, sobre «O anglicista Jorge de Sena» (2019), e sobretudo um artigo de João Almeida Flor, «Shakespeare em Sena» (1997) – que traçam já as coordenadas de uma abordagem próxima da deste ensaio. De forma muito sintética, podemos indicar um *corpus* de três grupos de textos: as recensões e variações, digressões ou notas de viagem (e até de peregrinação) shakespeareanas das décadas de 1940 e 1950 coligidas em *Do teatro em Portugal* (1989); o capítulo sobre Shakespeare em *A literatura inglesa: ensaio de interpretação e de história* (publicado no Brasil em 1963); e três ensaios, um deles de maior fôlego, publicados entre abril e setembro de 1964, no contexto das comemorações dos 400 anos do nascimento de Shakespeare e relacionados com a publicação, no ano anterior, de *A literatura inglesa*, ensaios estes que foram mais tarde recolhidos em *Maquiavel, Marx e outros estudos* (1974).

O pensamento de Sena em relação a Shakespeare prende-se, no essencial, com três questões. A primeira é de ordem periodológica, relacionada com a integração de Shakespeare e de Camões no Maneirismo, e João Almeida Flor descreve-a sinteticamente como «a avaliação crítica do conceito histórico-periodológico do Renascimento que o leva a definir o lugar de Shakespeare (e Camões) na estética de desarmonias, litígios e instabilidades, isto é, das marcas da emergência do paradigma do Maneirismo» (1997: 59). A segunda questão é a da despersonalização modernista e do modo como, nesta ideia da despersonalização de Shakespeare, se combinam implicitamente as poéticas de Keats, Eliot e Pessoa. Finalmente, Sena explora ainda a questão do realismo de Shakespeare, um realismo que Sena separa das convenções do realismo histórico. Estes três temas dependem de órbitas em volta de outros autores, críticos ou escolas críticas importantes para a poética e crítica de Jorge de Sena: no caso do primeiro, a questão da posição periodológica de Camões; no caso da despersonalização, as órbitas de Keats, Eliot e Pessoa; na terceira, uma ideia marxista e modernista de realismo adversa às convenções realistas oitocentistas que ainda vigoravam como modelo entre neorrealismos e realismos socialistas. Por um lado, vemos assim um resgate (algo impaciente) de Shakespeare a um conjunto de leituras psicológicas e, em geral, a um entendimento romântico de Shakespeare. Por outro, o que é mais interessante, vemos na leitura de Shakespeare por Jorge de Sena

3 Agradeço a Francesca Rayner a ajuda na disponibilização, identificação e localização desta citação.

a conjugação dos dois períodos a que deu mais atenção na sua produção crítica, o Maneirismo e o Modernismo (LOURENÇO 2019: 30). Nessa conjugação, Sena dá continuidade à apropriação modernista de Shakespeare, ou transpõe, pelo menos, para o contexto de língua portuguesa os termos de uma apropriação modernista de Shakespeare, mais eliotiana do que pessoana, mas da qual Pessoa não está completamente ausente.

No primeiro dos ensaios de 1964, «Sobre Shakespeare», Sena começa justamente por assinalar a necessária brevidade do comentário crítico sobre Shakespeare no contexto de uma obra de síntese como foi a sua história da literatura inglesa, publicada no ano anterior. De facto, podemos ler os três ensaios de 1964, «Miguel Ângelo, Shakespeare e Galileu», «Sobre Shakespeare» e «Sobre o realismo de Shakespeare», como um suplemento crítico a *A literatura inglesa: ensaio de interpretação e de história* (1963)⁴. Nestes ensaios motivados pelas comemorações dos 400 anos do nascimento de Shakespeare, Sena pôde enfim expor de forma independente e mais desenvolvida questões de história das ideias europeias e temas mais próprios de uma leitura modernista de Shakespeare, questões e temas que teriam estado a mais nesse ensaio introdutório à literatura de um país.

Na autocitação com que começa «Sobre Shakespeare», Sena volta à última página desse capítulo de *A literatura inglesa* exclusivamente dedicado a Shakespeare e recupera as seguintes frases:

Shakespeare pagou, pela sua humanidade, o mais caro preço: a despersonalização completa. Não importa saber quem era Shakespeare, porque ele é as suas criações, ele é a demonstração de que o homem pode, despersonalizando-se, acrescentar ao mundo natural o mundo humano (SENA 1991: 61).

Ao escrever dramaticamente sobre a despersonalização como um preço a pagar, Sena ecoa o agonismo (na verdade, mais o *pathos* do que a leve ironia) e a substância da teoria impessoal da poesia de T. S. Eliot, quando este argumenta que «The progress of an artist is a continual self-sacrifice, a continual extinction of personality» (1999: 17). Essa despersonalização que aparece regularmente da produção de Sena sobre Shakespeare é explicada em «Sobre Shakespeare» da seguinte forma:

4 Por ordem cronológica de publicação, os três ensaios que estão aqui em causa são: «Sobre Shakespeare» (Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*, 18 abr. 1964, e *Diário de Notícias*, 30 abr. 1964); «Miguel Ângelo, Shakespeare e Galileu» (Suplemento literário de *Diário de Notícias*, 6 ago. 1964, e Suplemento literário de *O Estado de São Paulo*, 15 ago. 1964); e «Sobre o realismo de Shakespeare» (*O Tempo e o Modo*, n.º 19, set. 1964), coligidos em *Maquiavel, Marx e outros estudos*, de 1974.

Por despersonalização teatral devemos entender a capacidade de criar figuras autônomas que, no palco, não falam em nome das ideias e dos sentimentos do autor, mas sim em função das situações em que são colocadas e do carácter que lhes é atribuído. Nós só podemos saber o que Shakespeare pensava e sentia de determinadas situações humanas se, ao que as suas personagens dizem e fazem, subtrairmos a personalidade delas, e se, complementarmente e reciprocamente, subtrairmos as situações em que elas se encontram e que, em grande medida, são criadas por aquelas falas e aquelas acções. [...] Mas, precisamente no mesmo grau em que Shakespeare é um criador de teatro, e se despersonaliza para a realização daquelas situações e das suas personagens, as subtrações que apontamos como imprescindíveis ao seu conhecimento individual e profundo são impossíveis sem que precisamente fique destruído e desprovido de significação aquilo mesmo que seria a nossa base de pesquisa: as suas criações teatrais (SENA 1991: 61-62).

As subtrações do crítico, que retirariam a personalidade às personagens, assim como a ação e situação às peças, em busca da personalidade do seu autor, perderiam de vista o essencial sobre essas peças, isto é, o serem produto de uma consciência inalterada pela sua escrita e ausente como personalidade do que é lido ou visto em palco. Procurar a personalidade de Shakespeare nas suas peças (e até nos seus poemas) seria um equívoco e Sena aproxima-se com isto dos *new critics*, para os quais a personalidade e as intenções do autor pouco interessavam (ou estavam mesmo permanentemente vedadas ao intérprete) no confronto com o texto poético.

Contribuirá ainda para este complexo de ideias o conceito de «negative capability», que Keats, na conhecida carta de 21 de dezembro de 1817, associa a Shakespeare. Mário Avelar chama justamente a atenção para a importância deste conceito para Sena que, em Keats, se reflete «[n]uma prática poética sustentada por *personae* e por estratégias alusivas» (2019: 56). O interesse da relação entre Keats e Shakespeare para Sena é-nos sugerido numa carta de Sena a Mécia de Sena, de 4 de outubro de 1959, no contexto da mudança para o Brasil (da família e da biblioteca). Tendo-lhe pedido numa carta enviada na véspera «Traz-me o Eliot todo» (LAGE 2013: 189), Sena acrescenta, entre muitíssimos outros títulos, a seguinte sequência:

Mais livros:

- o Shakespeare todo
- os livros sobre Shakespeare (que estão juntos aos ensaios biográfico-literários)

- Keats and Shakespeare – do Murrey
- Biografia Literária – Coleridge (e creio outro volume de ensaios dele que está ao pé)
- toda a bibliografia shakespeareana que te salte à vista e me não ocorre agora, desfasado, desmemoriado das estantes (*ibidem*, p. 190).

Para além do caso de Coleridge, o único livro de crítica indiretamente shakespeariana mencionado explicitamente nesta lista é *Keats and Shakespeare: A Study of Keats' Poetic Life from 1816 to 1820*, de John Middleton Murry (1925)⁵. Em 1957, na sequência da morte de Murry, Sena escrevera um artigo que caracteriza Murry como «um dos maiores críticos do nosso tempo», acrescentando em termos generosos que

[...] guardo como uma das mais puras recordações intelectuais da minha vida a emoção encantada e deslumbrada com que li o seu estudo intitulado *Keats and Shakespeare*, um dos livros mais belos e sérios que já se escreveram sobre a vida e a obra de um poeta e as relações deste com a poesia de outro maior. (SENA 2005: 84)

Contudo, na referência ao «esteticismo liberal e psicologista de Murry» (*ibidem*, p. 87) bem como ao seu romantismo, encontramos já o distanciamento que será mais visível em 1963, em *A literatura inglesa*, onde Murry figura de forma mais ambivalente (ou talvez em termos mais sóbrios): um autor pioneiro de «aclamação crítica» do Modernismo transformado em «exemplo de crítica “impressionista”, ao arbítrio dos gostos e preferências, e “romântica”, por não atentar nos valores estéticos da obra, e preferir-lhes a interpretação, às vezes muito psicanalítica, dos autores» (SENA 1989: 384-385). Mas Sena elogia-lhe sem ambivalência os estudos sobre Keats, Blake e Swift.

É sugestivo o pedido na carta de Sena, mas devemos talvez ler a importância de Murry para Sena como um contraponto à influência «classicista» de Eliot (SENA 2005: 85). Será provavelmente mais correto ler esta referência como sinal do peso de Keats na leitura seniana de Shakespeare, e não tanto pelo impacto da interpretação de Murry na ideia de impessoalidade de Sena. Murry, por exemplo, advoga a certa altura que o lado positivo da capacidade negativa, no campo moral, é uma relação do humano com o perdão ou a aceitação, não só de homens, mas da vida, e não só do mal feito, mas da dor do mundo (1949: 48). Sena propõe uma ideia de

5 A menção explícita ao livro de Murry pode, contudo, explicar-se de forma bem mais prosaica, se pensarmos que poderia estar noutra estante, separado da restante crítica shakespeariana.

despersonalização que aceita ou até coincide com a própria vida, mas descreve um processo bem mais amoral, quando escreve sobre

[...] uma despersonalização total, que é, ao mesmo tempo, uma inocência absoluta. Esta inocência não deve iludir-nos quanto à sua essência, porque é feita de toda a malícia inescrupulosa dos grandes artistas [...]. Tem, assim, a malícia e a falta de escrúpulos da própria vida (SENA 1991: 68).

É de notar que Sena parece aqui ceder a uma ocasional bardolatria romântica que identificaria Shakespeare com a natureza e a própria vida, mas modifica-a com a ideia de um Shakespeare vulgar e mediano (*ibidem*, p. 62). Nesse sentido, Sena segue um caminho diferente do de Pessoa. Segundo Mariana Gray de Castro, em *Fernando Pessoa's Shakespeare: The Invention of the Heteronyms* (2015), o interesse de Pessoa em Shakespeare foi espetacularmente biografista e particularmente centrado na questão da autoria alternativa das peças, a chamada posição anti-stratfordiana, em busca de elementos que justificassem ver em Shakespeare alguém em quem Pessoa pudesse explorar, em interposta figura, questões sobre neurastenia e outras formas de sexualidade. Este Shakespeare muito pessoano aproxima-se, contudo, do Shakespeare de Sena por via da ideia de despersonalização. Num fragmento (da década de 1930?) sobre os graus da poesia lírica, e referindo-se à despersonalização lírica, Pessoa argumenta que esta poderá conduzir à poesia dramática, «como fez Shakespeare, poeta substancialmente lírico, erguido a dramático pelo espantoso grau de despersonalização que atingiu» (1966: 67). E João Almeida Flor nota bem que «o facto de [em Sena] se acentuar a importância de mecanismos de despersonalização em Shakespeare pode ser lido em confronto com a questão da heteronímia em Fernando Pessoa e com a questão mais vasta da crise da fragmentação do sujeito autoral na consciência contemporânea» (1997: 59). A relação de Sena com Shakespeare dá-se de facto no contexto de poéticas modernistas, em consonância (na verdade já tardia) com reconfigurações modernistas internacionais da crítica shakespeareana, tais como identificadas por Hugh Grady em *The Modernist Shakespeare* (1995)⁶.

No entanto, onde Pessoa vê nessa despersonalização «qualquer coisa de outro mundo e de um entendimento que não é o humano» (2009: 93), Sena insiste num «vulgaríssimo homem», «repetindo convictamente, sobre os mais variados assuntos e temas, os mais banais «clichés» do seu tempo» (SENA 1991: 62)⁷. Esta

6 Sobre Shakespeare no Modernismo (sobretudo de língua inglesa), ver também as obras de: Terence Hawkes (1986, 1992, 2002), de Richard Halpern (1997) e de Cary DiPietro (2006) referenciadas na bibliografia.

7 A ideia de que Shakespeare repetiria «convictamente [...] os mais banais “clichés” do seu tempo» pode indiciar o impacto em Sena do historicismo conservador de E. M. W. Tillyard. Em *The Elizabethan World Picture*, de 1943, Tillyard dedica-se a expor «the utter commonplaces too familiar for the poets to make detailed use of except in explicitly didactic passages, but essential as basic assumptions and invaluable at moments of high passion» (1998: 7). No epílogo, Tillyard argumenta que os melhores escritores do período isabelino se

«perturbante banalidade» ajuda Sena a expor a sua ideia de realismo aplicado a Shakespeare. Por um lado, Sena insiste que os enredos são dramas descabelados, as personagens sem verosimilhança, as falas excessivas e sem relação correta com a situação que as motiva – numa provável alusão ao comentário de Eliot de que falta a Hamlet um «correlato objetivo» (ELIOT 1999: 145) –, as situações absurdas (SENA 1991: 65). Mas esta distância do drama shakespeariano de uma dramaturgia convencional e historicamente realista – que, «quanto mais realista for, mais se afasta da realidade profunda da humanidade» (*ibidem*, p. 63) – é o que lhe permite personificar em duplos a monstruosidade que se oculta na banalidade, e gerar essa identificação do espectador ou do leitor com aquilo que seria incomunicável ou nem sequer sabido (*ibidem*, p. 64). Apesar da ressonância psicanalítica (e sobretudo junguiana) desta linguagem – com os seus lodos ancestrais trazidos à superfície (*ibidem*, p. 68) e a referência a abismos que assentam «nos mesmos substractos do inconsciente colectivo» (*ibidem*, p. 64) – estes duplos *não* são exemplares pela sua complexidade psicológica. Para Sena, admirar essa complexidade psicológica seria um erro, relacionado com a tendência para comparar as personagens shakespearianas a figuras que, essas sim, se analisam a si e a outros em romances como os de Dostoievski e de Proust (*ibidem*, p. 65). Admirável, sim, segundo Sena, é a sua «*consciência em situação*», uma expressão usada por Sena para descrever a articulação verbal da consciência que uma personagem tem das «circunstâncias do seu destino» (*ibidem*). É no ensaio intitulado precisamente «O realismo de Shakespeare» que esta ideia encontra a sua melhor formulação, quando Sena compara o realismo psicológico de Camões com o de Shakespeare. Aí, esse realismo psicológico, «individualista no primeiro, e despersonalizadamente dramático no segundo» (*ibidem*, p. 81), é distanciado do Realismo oitocentista:

Mas esse realismo psicológico não é, de modo algum, o que se julga ser, quando a crítica se deixa enganar pelo que os Românticos viram de seminal, para eles, nesses dois escritores. É o realismo que observa o *homem em situação*, a contas com o seu próprio destino, e não o que se ocupa com a descrição das circunstâncias externas em que essa situação se configura (SENA 1991: 81).

encontram «united in holding with earnestness and assurance to the main outlines of the medieval world picture as modified by the Tudor régime, although they all know that the coherence of this picture had been threatened» (*ibidem*, p. 115) e acrescenta que, sem a sua forma literária, estas ideias seriam perfeitamente banais («trite», *ibidem*, p. 116) e ortodoxas. Este entendimento simplista, que Sena parece subscrever em parte (embora o complique com a ideia de realismo oblíquo), de forma a retirar estrategicamente Shakespeare à esfera de influência romântica, foi posto em causa logo no tempo de Tillyard, mas tornou-se, na década de 1980, num dos alvos privilegiados da crítica do materialismo cultural de Jonathan Dollimore e de Alan Sinfield e do novo historicismo de Stephen Greenblatt e outros. Será ainda de acrescentar que o elemento historicista da crítica shakespeariana de Sena contribui para o distanciar do ahistoricismo dos *new critics* de quem se aproxima no seu alegado desinteresse pela personalidade do autor.

Contra um realismo de escola, dedicado à descrição do meio e do contexto, Sena interessa-se mais por aquilo a que György Lukács terá chamado um «não obstante». Este «não obstante» encapsula a ideia de uma «*dissonância* fundamental» entre arte e vida e de «superação formal da realidade social» por via de «estruturas significativas» (*ibidem*, p. 87). Percebemos melhor esta ideia se pensarmos no que Max Horkheimer e Theodor W. Adorno escrevem sobre o culto dos factos em *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*:

The new ideology has the world as such as its subject. It exploits the cult of fact by describing bad existence with utmost exactitude in order to elevate it into the realm of facts. Through such elevation existence itself becomes a surrogate of meaning and justice (2002: 119).

Horkheimer e Adorno referem-se com isto à função ideológica da mera reprodução do mundo, que pela sua exatidão o legitima como um facto da vida. E é também isso que Sena diz quando argumenta que «A pintura minuciosa de uma realidade pode ser, e muitas vezes é, maneira ambígua de idealizá-la e defendê-la» (SENA 1991: 96-97). Desligando a ideia de realismo do realismo histórico (oitocentista, socialista ou Neorrealismo) Sena mede por isso o grau de realismo – que encontra em superior medida em Shakespeare, como em Dante, Petrarca, Camões ou Milton – em função da presença de uma insatisfação perante a realidade e o «destino humano em situação» (*ibidem*, p. 87).

É ao centrar-se nesta ideia crítica de realismo que Sena se afasta do jargão e do pensamento anquilosado de um realismo socialista que reclamou para uma certa classe uma perspetiva correta do mundo, perante a qual escritores como Sena sofreriam de uma «desvinculação da realidade social» (*ibidem*, p. 94). Enquanto convenção, este «realismo» dito partidário indicaria na verdade uma separação entre texto e mundo, ao passo que, seguindo Lukács e Lucien Goldmann, Sena propõe um realismo «verdadeiro» que «repudia as convenções descritivas porque não aceita que haja, entre sujeito e objecto, separação total» (*ibidem*, p. 98)⁸. Sena opõe assim ao

8 Nesta secção um pouco mais densa do ensaio, Sena parece argumentar que a existência de convenções rígidas sobre como representar o mundo resulta de uma tentativa «partidária» de impor uma representação do mundo, o que seria possível apenas na circunstância de uma separação radical entre sujeito e objeto, ou seja, no caso de o mundo ser indiferentemente representável por «convenções descritivas». Uma atitude realista, pelo contrário, não nega a realidade e parte tanto quanto possível dela, em vez de depender exclusivamente de esquemas prévios de entendimento. A obscuridade destas páginas resulta provavelmente de um esforço no sentido de evitar discutir explicitamente a orientação política de muito do realismo de que Sena é aqui crítico, em tempos de censura.

realismo socialista um realismo idiossincraticamente marxista e existencialista⁹, que pode passar pelo elogio ao «realismo oblíquo» de Shakespeare, crítico «de todas as formas de poder» (*ibidem*, p. 92), mas que se alinha insistentemente com uma sensibilidade modernista à questão da forma, como se nota na referência, perto do fim do ensaio, ao conceito de *forma significante*, de Clive Bell (*ibidem*, p. 94)¹⁰. Tem, por isso, razão João Almeida Flor quando escreve que «Shakespeare talvez seja para Jorge de Sena um objecto correlativo que, como tantos outros, lhe permitiram verbalizar na poética oblíqua do Modernismo a sua subjectividade» (FLOR 1997: 61). Nesse sentido, vemos Jorge de Sena a ensaiar o alinhamento de Shakespeare com uma sua poética particular, variando o gesto de vários modernistas que o precederam, de T. S. Eliot e Wyndham Lewis a Fernando Pessoa e Bertolt Brecht. No final do ensaio «Sobre o realismo de Shakespeare», escreve Jorge de Sena que Shakespeare foi um realista, «se por realismo entendermos uma lúcida consciência de que, como dizia Dilthey, o homem não tem natureza, mas História: e de que, como tal, não existe nem se define senão *em situação*» (SENA 1991: 100). Um entendimento da apropriação seniana de Shakespeare depende por isso de nos lembrarmos que no ato de apropriação, em Sena, como nos modernistas cujo gesto variou, também Shakespeare « não tem natureza, mas História: e de que, como tal, não existe nem se define senão *em situação*».

Bibliografia

- AVELAR, Mário (2019) – «O anglicista Jorge de Sena». *Colóquio. Letras*. N.º 200, p. 54-64.
- CASTRO, Mariana Gray de (2015) – *Fernando Pessoa's Shakespeare: The Invention of the Heteronyms*. Londres: Critical, Cultural and Communications Press.
- DIPIETRO, Cary (2006) – *Shakespeare and Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ELIOT, T. S. (1999) – *Selected Essays*. Londres: Faber and Faber.

9 A contribuição do existencialismo para esta ideia de realismo, sobretudo tendo em conta o contexto intelectual da década de 1960, nota-se melhor quando Sena escreve: «É como se Shakespeare nos dissesse: a vida é absurda e ilógica, e as pessoas só existem em função das situações em que se encontram (ou perdem) a si mesmas, *mas* a linguagem atribui a isso tudo uma razão de ser, uma lógica interna, uma existência de nível superior à consciência que, intelectualmente, pudermos ter da realidade, sem a falsificarmos com os esquemas da razão suficiente» (1991: 88).

10 As referências de Sena à importância da forma na elaboração de uma teoria do Realismo, patente nas menções a «estruturas significativas» e a «formas significantes» (1991: 94), podem também ser lidas à luz da ideia adormiana de que a crítica à realidade deve ocorrer no domínio da forma e não através de declarações políticas que façam parte do «conteúdo» da obra. De facto, Sena elogia o «realismo oblíquo de Shakespeare», mas apressa-se a acrescentar que «essa crítica não é feita discursivamente, nem logicamente, nem explicitamente» (*ibidem*, p. 92).

- FLOR, João Almeida (1997) – «Shakespeare em Sena». *Anglo-Saxónica*. N.º 4-5, p. 55-61.
- GRADY, Hugh (1995) – *The Modernist Shakespeare: Critical Texts in a Material World*. Oxford: Clarendon Press. 1.ª ed. 1991.
- HALPERN, Richard (1997) – *Shakespeare Among the Moderns*. Ithaca: Cornell.
- HAWKES, Terence (2002) – *Shakespeare in the Present*. Londres; Nova Iorque: Routledge.
- HAWKES, Terence (1992) – *Meaning by Shakespeare*. Londres: Routledge.
- HAWKES, Terence (1986) – *That Shakespeherian Rag: Essays on a Critical Process*. Londres: Methuen.
- HORKHEIMER, Max e ADORNO, Theodor W. (2002) – *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*. Ed. Gunzelin Schmid Noerr; trad. Edmund Jephcott. Stanford, California: Stanford University Press.
- LAGE, Maria Otilia Pereira, org. (2013) – *Correspondência: Jorge de Sena e Mécia de Sena «Vita Nuova» (Brasil, 1959-1965)*. Porto: Afrontamento.
- LOURENÇO, Jorge Fazenda (2019) – *O essencial sobre Jorge de Sena*. 2ª ed. rev. e aument. Lisboa: Imprensa Nacional.
- MURRY, John Middleton (1949) – *Keats and Shakespeare: A Study of Keats' Poetic Life from 1816 to 1820*. Londres: Oxford University Press. 1.ª ed. 1925.
- PESSOA, Fernando (2009) – *Sensacionismo e outros ismos*. Ed. Jerónimo Pizarro. Lisboa: INCM.
- PESSOA, Fernando (1966) – *Páginas de estética e de teoria literárias*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática. Disponível em: Arquivo Pessoa, <http://arquivopessoa.net/textos/1728>.
- SENA, Jorge de (2005) – *Sobre literatura e cultura britânicas*. Lisboa: Relógio D'Água.
- SENA, Jorge de (1991) – *Maquiavel, Marx e outros estudos*. Lisboa: Cotovia. 1.ª ed. 1974.
- SENA, Jorge de (1989) – *A literatura inglesa: ensaio de interpretação e história*. Lisboa: Cotovia. 1.ª ed. 1963.
- SENA, Jorge de (1959) – «O Teatro Experimental do Porto». *Colóquio: Revista de Artes e Letras*. N.º 3, p. 6-13.
- TILLYARD, E. M. W. (1998) – *The Elizabethan World Picture*. Londres: Pimlico. 1.ª ed. 1943.

Shakespearizar – Sena, Shakespeare e *Sinais de fogo*

MARIA SEQUEIRA MENDES

Ere the first sacrifice, within this hour,
We must give up to Diomedé's hand
The Lady Cressida.

Troilus and Cressida, IV, ii, 66-69

[aside] A proof of strength she could not publish more
Unless she said, «My mind is now turn'd whore».

Troilus and Cressida, V, ii, 119-120

Introdução

Estamos no sétimo ano da guerra de Troia quando Troilus, um príncipe, se apaixona por Cressida, e esta por ele. Auxiliado por Pandarus, o tio da rapariga, Troilus persuade Cressida a dormir consigo. Na manhã seguinte, os troianos decidem trocar Cressida por Antenor, que os Gregos haviam aprisionado, conscientes de que um bom guerreiro tem mais valor do que uma mulher (desde que essa mulher não seja Helena). Troilus e Cressida choram e trocam símbolos de amor, sendo Cressida levada até ao acampamento grego, onde os soldados se alinham para a beijar. Cressida é tratada com pouco respeito, e entregue a Diomedede, que lhe explica ser agora o seu protetor. Quando esta hesita, o guerreiro aponta para o acampamento cheio de soldados. Cressida percebe a insinuação.

«All's done, my lord» (V, ii, 115), diz Ulisses a Troilus depois de o ter levado a assistir, de forma *voyeurística*, ao modo como Cressida entrega a Diomedede o símbolo de amor que Troilus lhe dera. Cheio de ciúmes, Troilus promete assassinar o seu rival. Durante séculos, críticos e espectadores repreenderam o comportamento e a infidelidade de Cressida, esquecendo-se de que não haveria muitas alternativas para uma mulher desprotegida num campo de batalha. Não é difícil culpar Cressida, dado que ao longo da peça pouco nos é dado saber sobre os seus sentimentos e intenções, e que o conteúdo da carta que enviou a Troilus fica por conhecer. Ainda assim, *Troilus and Cressida* é talvez uma das únicas peças de Shakespeare em que o ciúme da personagem principal, parece justificado, dado que nem em *Othello*, nem em *Winter's Tale* eram as duas personagens femininas responsáveis pelos medos que os homens nelas projetaram.

Estamos no início das férias de Jorge, o narrador do admirável romance *Sinais de fogo*, de Jorge de Sena, quando este descobre que Mercedes, a rapariga de quem

gosta, está noiva de Almeida. «– Zé...», diz Jorge ao irmão da jovem, que cumpre o papel de Pandarus no romance, «isso não altera nada. Eu gosto da tua irmã, e ela gosta de mim. Não foi o que ela te disse? [...] – Não é preciso ele casar com ela. – Casas tu?», pergunta Zé, momentos antes de contar a Jorge que Mercedes e Almeida tinham consumado o namoro: «– Foi só no Porto. Depois, nunca mais. Tenho a certeza» (SENA 1984: 150). Como pano de fundo desta cena, e de outras no romance, surge a Guerra Civil de Espanha, e, em Portugal, o regime, o golpe militar de 1936 e a revolta dos barcos, que teve lugar no mesmo ano. Estes acontecimentos influenciam, em parte, as decisões das personagens. «Para que precisam vocês dele?» (*ibidem*, p. 151), pergunta Jorge, intuindo que Almeida cumpre outra função no enredo, para além da de dar a Mercedes a eventual estabilidade de que esta agora precisa. «Para pilotar o barco» (*ibidem*), responde Zé, aludindo à necessidade de ajudar os homens espanhóis que não tinham onde esconder-se, incluindo aqueles a quem o tio do narrador havia oferecido a casa, para contragosto da sua mulher.

Confrontar as duas obras mencionadas permite sugerir que o Shakespeare mais relevante de Jorge Sena não surge nos seus ensaios¹, na crítica teatral, nas traduções

1 Os anos 50 são descritos, por exemplo, por Jorge Fazenda Lourenço como sendo «a década britânica dos seus estudos pessoais» (2012: 98).

Os textos de Sena sobre Shakespeare têm uma natureza didática, que se enquadra, como tem sido notado pela crítica, num contexto específico. Leia-se, por exemplo, a introdução de Sena a *Poesia de 26 séculos*, na qual o autor associa a tradução de poesia à sua vontade de «comunicar aos outros o seu prazer do convívio com a poesia de sempre» (SENA 1993: 8). São boas resenhas onde, ocasionalmente, surgem vislumbres de ideias importantes, que tendem a não ser desenvolvidas.

João Almeida Flor, no ensaio «Shakespeare em Sena» (1997), afirma que o capítulo sobre Shakespeare em *A literatura inglesa* «se trata de um ensaio didacticamente estruturado e concebido para fornecer uma imagem concisa e abrangente da matéria abordada», focando-se nas eliotianas palavras de Sena sobre despersonalização e sobre personagens como consciência em situação. Apesar de reconhecer o lado didático do ensaio de Sena, Almeida Flor considera que «Os ensaios de Jorge de Sena constituem, assim, rigorosos exercícios de experimentação com aparelhos conceptuais e utensílios operatórios diversificadas que convergem para o seu objetivo último – dilucidar a complexa abundância de potencialidades significativas inerentes à representação estético-literária». O autor justifica a ideia de que o discurso ensaístico de Jorge de Sena é um exercício experimental, explicando como o autor procura a «recusa da função transmissora do conhecimento passivamente adquirido e a procura da constante problematização hermenéutica da leitura, pela relativização de juízos de realidade e valor e pela questionação de todas as formas de monismo metodológico; crítica exercida em nome da conjugação de disciplinas que convocam, integram e superam as contribuições parcelares da crítica textual, da antropologia, da linguística, da estilometria ou de outros ramos das ciências sociais e humanas».

Parafrasear o capítulo IX de *Literatura inglesa* talvez ajude a compreender o que faz, realmente, Jorge de Sena no seu texto. O autor dedica as duas primeiras páginas de «Shakespeare» à descrição de alguns factos sobre a vida do autor, mencionando a sua data de nascimento, de casamento, a educação que recebeu, a sua mudança para Londres, passando no final da segunda página para a enumeração das peças que foi escrevendo, bem como dos filhos e netos que foi tendo. As páginas seguintes focam-se na descrição do cânone shakespeariano e das peças que nele foram sendo incluídas ou excluídas, e ocupam-se de questões de autoria de uma perspetiva que segue a da época em que Sena escreve. Mencionam-se as ideias dos que acham que Shakespeare teria sido não um homem comum, mas uma personalidade aristocrática, comentando Jorge de Sena como não existe outro fundamento para tais teorias que não «a subserviência reles às aristocracias de sangue e aos grandes do mundo» (Sena 1991). Sena vai ainda dividir, como era habitual fazer-se na altura em que o autor escreveu o ensaio, a obra de Shakespeare em seis fases, falando depois sobre as peças apócrifas e

dos sonetos, nas alusões que vai fazendo em poemas como «Ofélia» ou nas citações diretas de poemas como «To be or not to be». Encontro Shakespeare em Sena no modo como o romancista faz uso da sua impressão de obras como *Troilus and Cressida* (e, por vezes, de *Othello*) em *Sinais de fogo*, como se a escrita dos ensaios e as traduções tivessem servido para que o autor pudesse treinar a mão.

Jorge de Sena nunca pertenceu, porque não era essa a sua ambição, ao campo dos Estudos Ingleses, que o autor tenta divulgar em Portugal como parte do seu compromisso sério com literatura, e a sua tentativa (ou «dever cívico», como explica nos seus textos sobre tradução) de que esta chegue a outros. Quando se analisa cuidadosamente o percurso de Jorge de Sena enquanto crítico percebe-se que o autor se filiou sobretudo no campo dos Estudos Portugueses, e que os livros sobre literatura inglesa surgem no intervalo de outras publicações sobre autores como Camões ou Fernando Pessoa (aliás poder-se-ia argumentar que Sena chega a Shakespeare e à literatura inglesa pela mão de Fernando Pessoa)².

Sinais de fogo acompanha o crescimento de Jorge, o narrador, desde os finais do Liceu à sua entrada na Faculdade de Ciências, sendo sobretudo marcado o período de férias na Figueira da Foz, e o posterior regresso de Jorge a Lisboa. A relação entre o narrador e Mercedes é uma das peças importantes no romance a partir da chegada de Jorge à Figueira da Foz, e até ao final do livro, marcando, creio, o despertar da sua consciência poética. É à volta de Mercedes, e da sua virgindade perdida com Almeida, e não com o narrador, que se desenvolve a trama, centrada nas consequências emocionais que a suposta infidelidade da rapariga teve em Jorge e na descrição da

os poemas. A descrição de cada fase da obra do dramaturgo demonstra erudição, leitura das peças e conhecimento dos principais textos críticos sobre Shakespeare, mas não revela propriamente *insight* crítico, nem teria de revelar. Sena serve-se dos ensaios para ensaiar a mão e compreender melhor Shakespeare, de modo a poder usá-lo na sua própria obra literária. Vide João Almeida Flor (1997: 55-61)

- 2 Em 1946, Sena publica o prefácio e notas a *Páginas de doutrina estética*, de Fernando Pessoa, ao qual se segue a obra *Florbelas Espanca ou a expressão do feminino na poesia portuguesa* (1947). Em 1958 e 1959 seguem-se a antologia *Líricas portuguesas* e o livro *Da poesia portuguesa*. É em 1960 que surge *História da literatura inglesa*, que inclui os capítulos sobre Shakespeare, mas a este livro segue-se, em 1961, «*O poeta é um fingidor*» e *O reino da estupidez*, ambos sobre literatura portuguesa. Em 1964, para celebrar o centenário de Shakespeare, surgem três ensaios sobre o autor, que virão mais tarde a ser compilados em *Maquiavel e outros estudos* (1974). Em 1965, Sena publica a seleção, introdução e notas à poesia de Teixeira de Pascoaes, e no ano seguinte *Uma canção de Camões*, aos quais se seguem, em 1967, *Estudos de história e de cultura* e, em 1969, *Os sonetos de Camões* e o *Soneto quinhentista peninsular*. Todavia, no mesmo ano encontramos a publicação do livro *Francisco de la Torre e D. João de Almeida* e a edição de *Poemas ingleses publicados por Fernando Pessoa*. Nos anos seguintes, surge *Régio, Casais, a «presença» e outros afins*, 1977, e *O reino da estupidez-II*, 1978. As edições que se seguem são já organizadas por Mécia de Sena e incluem as obras *Sobre o romance: ingleses, norte-americanos e outros*, 1986, *Estudos de literatura portuguesa-II*, 1988, *Estudos de literatura portuguesa-III*, 1988 e *Estudos de cultura e literatura brasileira*. No meio destes ensaios, vão surgindo traduções e textos curtos sobre Literatura inglesa (que por vezes correspondem a encomendas, como sucede com as críticas a espetáculos de teatro, publicadas entre 1949 e 1958, compiladas mais tarde em *Do teatro em Portugal*, 1989).

latitude dos sintomas a que os seus ciúmes dão origem. Críticos como Jorge Fazenda Lourenço e Jorge Vaz de Carvalho consideraram, e bem, *Sinais de fogo* como um romance de formação ou *Bildungsroman*³, uma «narrativa de uma transformação, ou metamorfose» a partir da criação poética (LOURENÇO 2019: 90). Este ensaio centra-se unicamente nas figuras de Jorge e Mercedes (mencionando o episódio com Maria, a criada), procurando percebê-las melhor à luz das reflexões de Jorge de Sena sobre Shakespeare.

A relação entre Troilus e Cressida, na peça de Shakespeare, e Jorge e Mercedes, em *Sinais de fogo*, é difícil de dissociar tanto do cenário de guerra como do ambiente masculino de que ambos os livros tratam. Aliás, uma semelhança entre ambas as obras, de que este ensaio não se ocupará a bem da sua brevidade, diz respeito ao tratamento da homossexualidade, ou homoerotismo, nos dois livros, que em *Troilus and Cressida* surge no modo como a bravata masculina aparece no seio dos laços homo-sociais do campo Grego e, em Jorge de Sena, na forma como as figuras de Rufininho, Rodrigues, Luís e quiçá Jorge, habitam num contexto de hiper-masculinidade⁴. Num ensaio mais longo, seria possível argumentar que as figuras femininas surgem em cada obra como fazendo parte de um triângulo amoroso, que neste caso permite à figura masculina chegar a outra figura masculina (um ponto de vista melhor explicado pelo conceito de desejo triangular de René Girard).

Contrapor estas obras permite pensar em Jorge como sendo – usando para o caracterizar palavras de Sena que descreverei melhor na última secção deste ensaio – um «monstro exemplar». Assim pensado, *Sinais de fogo* torna-se, como Troilus diria a Cressida antes de com ela se deitar, um exemplo de: «the monstrosity in love, lady – that the will is infinite and the execution confined (III, II, 77-80). Neste ensaio gostaria de defender que o nascimento do ato poético em *Sinais de fogo* surge do hiato, mencionado por Shakespeare, entre o desejo e a capacidade da sua execução, que leva Jorge a ser, como as personagens de Troilus e Othello ajudam a lembrar, um monstro capaz dos mais belos lamentos.

Dois negócios, prostituição e casamento

Uma diferença importante entre a peça de Shakespeare e *Sinais de fogo* reside no facto de a troca de votos e de promessas entre Troilus e Cressida, com uma testemunha presente, nunca ter lugar no romance de Jorge de Sena, no qual Jorge intima Mercedes a dormir consigo – «– Quero que sejas minha» – (SENA 1984: 161), sem, como veremos, pensar demasiado na possibilidade de se casar com ela. Pelo contrário, antes de se entregar a Troilus, Cressida insiste para que troquem votos, tendo

3 Vide Lourenço (2002, 2013: 52-73). Posteriormente, Jorge Vaz de Carvalho desenvolve a ideia de *Bildungsroman* na sua tese de doutoramento (2010).

4 A este propósito, leia-se António Manuel Ferreira (2021).

Pandarus como testemunha, o que pode ser considerado um casamento clandestino⁵. Como afirma David Bevington:

She faces the logic of this immense hazard with admirable intelligence. She knows that men vow more than they are able to perform (83), not in the performative sense that Troilus nurtures but in the sense of holding to their vows. She knows that Troilus is a man. What sort of man he is remains the decisive question, one that she has been debating with Pandarus and herself since 1.2. [...] Why then does she give in? [...] She has evidently decided she can trust Troilus, or at least that he is worth taking the taking of a great chance (1998: 50-51).

Apesar de não existirem dúvidas de que a insistência de Pandarus pode ter pesado na decisão de Cressida, esta parece, como Bevington defende, escolher confiar em Troilus, mesmo com a consciência das possíveis consequências da sua decisão. Existe, contudo, e como Bevington nota, uma disparidade nas palavras trocadas entre os dois amantes: enquanto Cressida parece procurar a certeza de que Troilus permanecerá ao seu lado num casamento, este apresenta-lhe os seus temores sobre a possibilidade de inconstância da jovem. Os medos e os ciúmes de Troilus surgem muito antes da partida de Cressida para o campo Grego: «Oh that I thought it could be in a woman [...] to feed for aye her lamp and flames of love, / to keep her constancy in plight and youth!» (III, ii, 153-156). Talvez influenciado pelo exemplo de Helena, Troilus teme desde o primeiro momento que Cressida lhe seja infiel (mesmo sabendo que esta levou tempo a ser por ele cortejada e lhe resistiu, «Why was my Cressid then so hard to win?», III, ii, 112). A cena culmina numa troca de votos peculiar: «let all constant men be Troiluses, all false women Cressids, and all brokers-between panders» (III, ii, 181-182). Troilus ganha, assim, a reputação de homem constante, Cressida adquire o cognome premonitório de «falsa» e Pandarus cunha-se como nome e verbo no dicionário para todo o sempre.

Passada a noite em conjunto, Troilus parte apressadamente. «Are you aweary of me?» (IV, ii, 8), pergunta-lhe Cressida. «O Cressida! But that the busy day» (IV, ii, 10), responde Troilus, escudando-se na necessidade de não serem descobertos

5 Este é um ponto marginal ao argumento deste ensaio, mas talvez útil referir que parte da crítica sobre a peça de Shakespeare parece ignorar que a troca de votos entre os dois amantes pode ser considerada um casamento clandestino, algo que a leitura das fontes, sobretudo de Chaucer, comprova. Como é seu costume, Shakespeare torna as fontes ambíguas, mas para uma audiência isabelina a presença de uma testemunha, as palavras ditas e os símbolos de amor trocados seriam a prova de que um casamento teve lugar. Se se aceitar a possibilidade de que a cena descreve um casamento clandestino, o facto de Troilus aceitar a troca de Cressida por Antenor acentua a sua responsabilidade pelo destino da rapariga. Sobre a relação entre *Troilus and Cressida* e o casamento clandestino ler John Maguire (1974: 262-278), Rachel Holmes (no prelo) e Emily Ross (2008: 397-421).

pelo amanhecer. «You men will never tarry» (IV, ii, 17), diz-lhe Cressida, como se antecipasse o desfecho da manhã, e levando o público a lembrar-se das suas palavras no primeiro ato «Things won are done. Joy's soul lies in the doing» (I, ii, 258-265). Como John Kerrigan, em *Shakespeare's Binding Language*, nota a propósito da peça:

If Pandarus' legalistic language prompts us to wonder why the two do not marry with proper rites, it also draws attention to the uncomfortable overlap between marriage, doing a deal, and, as yet incipiently, prostitution (2016: 263).

Kerrigan defende que a cena trata da sobreposição de três aspetos que, na Inglaterra isabelina (e, como veremos, em *Sinais de fogo*), eram motivo de ansiedade, ou seja, a relação de proximidade entre a ideia de se fazer uma troca (ou um negócio), de prostituição e de casamento. O autor desconsidera a possibilidade de a linguagem de Pandarus sinalizar, de facto, um casamento clandestino, que obedece a ritos que a audiência reconhecera. Ainda assim, a frase sublinha uma questão importante na peça: se o casamento parece ser desejado por todos, por que motivo não pode este ser celebrado em público? E claro, se Troilus e Cressida casam, por que permite o guerreiro que a jovem seja trocada no dia seguinte?

Mais importante ainda é, como mencionado, a descrição da sobreposição entre as ideias de negócio, casamento e prostituição, que também se encontram em *Sinais de fogo*. Neste romance, a justaposição é provocada por Zé, que oferece Mercedes a Almeida porque precisa dele, contando a Jorge o que sucedeu para evitar que a sua irmã termine o noivado. Porém, as palavras de Zé têm o efeito contrário ao pretendido, levando Jorge a exigir que Mercedes durma consigo:

– Quero que sejas minha.

– Mas eu hei-de ser.

– Hoje.

Ela baixou a cabeça, e com a mão fez um risco lento na areia: – Está bem.

(SENA 1984: 161)

O facto de Mercedes concordar com a imposição de Jorge não o tranquiliza, e momentos depois este reflete sobre como:

Estremeci. Onde a levaria eu? Ela não era uma amante, era a Mercedes. E eu não podia fazer com ela o mesmo que o outro tinha feito. E não podia, de facto. Ele tinha sido o primeiro; e isso ninguém podia tirar-lhe a ele, nem tirar *dela*. [...] E só quando me vira é que ela percebera que nunca tinha gostado dele, que de mim é que ela sempre gostara, em mim é que ela sempre tinha pensado, sem saber, quando se lhe entregara. Por isso cedera tão prontamente à minha exigência. Prontamente de mais. De mais? Sim. (*ibidem*, p. 163)

A passagem sumariza bem as dúvidas de Jorge e a sua incapacidade de se decidir a propósito de Mercedes. Por um lado, considera que a jovem não deve ser levada para uma casa de prostituição, dado que ela é (ainda?) a sua Mercedes. Por outro, Almeida foi o primeiro a ter relações com a jovem, o que é algo que Jorge não pode desfazer. Por um lado, quando Mercedes viu Jorge não só percebeu que sempre tinha gostado do jovem como até tinha pensado nele, sem o saber, quando se entregara a Almeida. Por outro, Mercedes parece ter cedido de forma demasiado rápida à exigência do narrador. Estas são as questões que assolam Jorge até ao final do romance. Diz ele, aquando do primeiro encontro com Mercedes:

Beije-a carinhosamente no rosto, na boca. Ela abandonava-se nos meus braços, mas aflagava-me a cabeça que segurava nas mãos erguidas. E, de repente, numa decisão, afastou-me.

– É preciso que tu saibas. Eu...

Tapei-lhe a boca com a mão: – Não, não digas nada. (SENA 1984: 168)

Aquilo que Mercedes não diz, já Jorge o sabe. «Men prize the thing ungained more than it is» (I, ii, 280), havia Cressida afirmado antes de dormir com Troilus, mostrando que sabia mais sobre a natureza humana do que Mercedes. Como vimos, em *Sinais de fogo* Jorge de Sena inverte a ordem dos acontecimentos e das promessas trocadas na peça de Shakespeare: Troilus e Cressida fazem votos e passam a noite juntos antes de esta ser enviada para o campo dos Gregos. Depois disso, Troilus observa Cressida com Diomedes, e fica com ciúmes. O modo como Jorge descreve a situação, sublinhando o modo como Mercedes é e não é a sua Mercedes, pode fazer lembrar as palavras de Troilus, quando vê Cressida entregar a Diomedes o símbolo de amor que Troilus lhe havia dado:

This she?

No, this is Diomed's Cressid.

If beauty have a soul, this is not she;

If soul guides vows, if vows be sanctimonious,

If sanctimony be the god's delight,

If there be rule in unity itself,

This is not she. O, madness of discourse,

That cause sets up with and against itself!

Bifold authority, where reason can revolt

Without perdition, and loss can assume all reason

Without revolt! This is and is not Cressid.

(v, ii, 144-154)

Parafrazeando a passagem, «É esta ela?», pergunta-se Troilus, para logo concluir que não, esta é a Cressida de Diomedes. A repetição de «Se» na passagem aponta para tudo aquilo que Cressida é e não é ao mesmo tempo, até se concluir que esta não é a amada de Troilus, ou seja, existe alguém que habita no corpo de Cressida, mas que Troilus não reconhece como sendo a mulher com quem trocou votos e promessas de amor. É um exemplo dos ciúmes no discurso de Troilus que a causa (a infidelidade de Cressida) se construa consigo e contra si. Daqui decorre que esta mulher que Troilus acabou de perder seja e não seja Cressida, uma repetição da ideia enunciada anteriormente. No caso de Troilus perceber que existe uma Cressida de Diomedes, com quem esta troca o símbolo de amor que o guerreiro lhe dera, encontra-se na origem dos seus ciúmes, que de alguma forma são justificados. Para todos os efeitos, Cressida substituiu Troilus. E, apesar de sabermos que a jovem estava presa no acampamento do inimigo e que não teria muitas alternativas ao seu dispor (procurando ainda assim reaver o símbolo de amor que Troilus lhe havia dado), compreendemos a posição de Troilus. O caso de Jorge e Mercedes é mais complexo. Jorge decide ter relações com Mercedes depois de saber que esta estivera com Almeida, oferecendo-a mais tarde a Rodrigues, e fantasiando a sua violação e morte, numa descrição que, como veremos, reescreve o *Othello* de Shakespeare.

Depois de passarem a tarde juntos, Jorge regressa à ideia de que não foi ele quem, para usar as suas palavras, a desvirgou:

A Mercedes, todavia, eu tivera-a como se ela fosse virgem: a pureza, a timidez audaciosa, o dolorido carinho, com que se me entregara, haviam sido um *como se* que lhe refizera, nos meus braços, a virgindade. Esta, contudo, outro lha tirara (SENA 1984: 197).

Jorge oscila entre a crença de que Mercedes nunca terá amado Almeida, e de que o facto de ter perdido a sua virgindade com ele não ter qualquer significado, e a ideia de que o comportamento da jovem é repreensível, de que esta é culpada e responsável pela situação de violência amorosa em que o narrador se encontra, e que está na origem do que podem ser considerados os seus ciúmes shakespearianos:

Era ciúme, sim, o que eu sentia. Um ciúme, todavia, muito especial, como especial se tornara a nossa situação. Porque era menos uma raiva de que ela estivesse em risco de pertencer àquele mesmo que eu substituíra nela, do que o desespero de não tê-lo substituído tão completamente que ele pudesse desfazer-se no ar como fumo. Desespero, mais que de possível posse partilhada, que de ser igualado, equiparado em direitos, na imaginação que autorizaria a posse. Na paixão que me ocupava, entendi que era essa equiparação, esse confronto, o que me humilhava. Não que me humilhasse fisicamente, por

parecer que eu não tinha sido capaz, fisicamente de eliminá-lo, uma vez que eu obtivera dela uma anuência e uma entrega, e uma repetição da entrega, que eram suficiente garantia do meu orgulho físico (*ibidem*, p. 243).

A maior parte dos acontecimentos no romance é descrita do ponto de vista ciumento de Jorge, regressando o narrador constantemente a dois aspetos: a raiva relativamente à possibilidade de que Mercedes regresse a Almeida e o medo de imaginar que pode não ser capaz de o substituir sexualmente. Jorge fala em desespero e humilhação, logo substituídos pelo modo como teme que a *performance* de Almeida tenha sido (ou venha a ser) melhor do que a sua. Perante estes sentimentos, logo Jorge descreve a capacidade de entrega de Mercedes, e o modo como esta entrega é a garantia de que pode ter orgulho nela (e em si). No fundo, Jorge, talvez como outros adolescentes a chegar à idade adulta, preocupa-se sobretudo consigo e com a sua ideia de execução (como Shakespeare diria), em vez de refletir sobre as consequências que a sua exigência pode vir a ter em Mercedes.

Sinais de fogo descreve as consequências que esta perda tem em Jorge, e o modo como este não consegue recuperar da desilusão de não ter sido o primeiro: «a realidade da minha frustração animal e primária de não ter tido, para mim, a virgindade da Mercedes» (SENA 1984: 198). Este é aquilo a que poderíamos chamar um exemplo (não o serão todos?) de monstrosidade no amor. Lembremo-nos de como Troilus, ao conhecer Cressida, lhe diz que não tenha receio: «In all Cupid's pageant there is presented no monster» (III, ii, 71-72), ao que a jovem questiona «Nor nothing monstrous neither?» (III, ii, 73). Cressida distingue ser-se um monstro de se ter um comportamento monstruoso, mostrando que é mais capaz de reconhecer nuances de conduta do que Troilus. A resposta de Troilus, anteriormente citada, é uma excelente descrição dos seus receios, e dos de Jorge em *Sinais de fogo*: «This is / the monstrosity in love, lady, that the will is infinite / and the execution confined; that the desire is boundless / and the act a slave to limit» (III, ii, 77-80). Para Troilus, como para Jorge, a monstrosidade no amor surge da diferença entre o nosso desejo e a capacidade de o executarmos, isto é, de perante um desejo ilimitado estarmos condenados a ser escravos dos nossos limites. Como Jorge diz: «A paixão, descobri, era isto: ao mesmo tempo, um desejo ansioso e total de posse exclusiva» (SENA 1984: 241).

O efeito que os ciúmes têm em Jorge vão levá-lo, como sucede com Troilus (e, como veremos, com Othello), a equiparar Mercedes a todas as mulheres que conheceu: «Todas as namoradas que eu tivera, as prostitutas que conhecera, tinham agora, se tentava relembrá-las, o rosto da Mercedes» (*ibidem*, p. 197).

O facto de Jorge ver Mercedes em todos os rostos de antigas namoradas e de prostitutas, e de a levar a uma casa onde se alugam quartos para esse negócio acentua a sobreposição, como sucede em *Troilus and Cressida*, da ideia de troca e prostituição

(Zé oferece Mercedes a Almeida e de Troilus permite que Cressida seja trocada por Antenor), o que levará, como veremos, à anulação da ideia de casamento. Jorge Vaz de Carvalho observa como «não por acaso, é representada a ocorrência na vida mental de Jorge, amiúde nos sonhos e devaneios, imagens híbridas de Mercedes confundida com Odete ou outras prostitutas e vice-versa» (2010: 317). Por sua vez, António Manuel Ferreira refere como «Jorge e Mercedes têm o seu ninho de amor secreto na mesma casa, e, por vezes, na mesma cama onde Rufininho se encontra com os seus amantes, entre os quais se conta o sobrinho de Ti Mariana, a proprietária da vivenda acolhedora de necessidades eróticas compulsivas» (2021).

Aliás, em *Sinais de fogo* a questão da velha que aluga os quartos «Então, tudo correu bem, está satisfeito?» (SENA 1984: 211) poderia ser feita ao cliente de uma prostituta. Do mesmo modo, defende Marjorie Garber que o convite de Cressida a Troilus «Will you walk in, my lord?» é «the traditional invitation of the prostitute to her customer» (GARBER 2008: loc. 13785). Também Ulysses, quando chama a Helen e Cressida «daughters of the game» (IV, vi, 64), se encontra a nomear prostitutas. Afirma ainda Garber: «Cressida, like Helen, is both a “slut” and a “spoil,” a trophy of the war» (2008: loc. 13786). Contrariamente a Helena, a Mercedes de *Sinais de fogo* não pode ser considerada um troféu de guerra, mas, tal como sucede com Cressida e Helena, a jovem é vista como um objeto passível de troca por um conjunto de olhares masculinos que, a partir do momento em que percebem que ela não é virgem, a consideram disponível. Deste ponto de vista, não existem muitas diferenças entre o modo como Almeida, Jorge e Rodrigues falam de e olham para Mercedes, levando Almeida a sentir que pode dizer frases como: «- É formidável na cama, não é? Capaz de tudo. Que boa foda, não é?» (SENA 1984: 438).

É difícil pensar que a exigência que Jorge faz a Mercedes poderia ser libertadora para ela, particularmente numa sociedade que, como notam Jorge Fazenda Lourenço e Jorge Vaz de Carvalho, era sexualmente reprimida. Que o local onde Jorge a leva era inadequado, e que este tinha consciência disso, é uma ideia que surge com frequência no romance, tanto nas suas palavras, como nas de Zé, o Pandarus de Mercedes: «O que não te perdoo, embora seja um preconceito, é que a tenhas levado onde levaste» (SENA 1984: 236). Poderá a exigência que Jorge faz a Mercedes, e o sítio onde este a leva a fim de consumarem a relação, ser visto como um castigo?

Ao longo dos dias passados na Figueira da Foz, Jorge vai vivendo de forma apaixonada o amor que tem pela jovem, ao mesmo tempo que vai demonstrando ter consciência de alguma responsabilidade sobre o modo como Mercedes cedeu. Esta consciência acentua em si, creio, a necessidade de se desculpar e de diminuir a sua responsabilidade pelo sucedido, culpabilizando a jovem:

Eu não a tinha conquistado nesse momento, nem depois, quando a obrigara a que me desse o mesmo (menos) que já dera a outro. Se ela viera ter comigo, viera de livre vontade: eu não fôra buscá-la, não a arrastara por um braço. Ou não a levava comigo da segunda vez. O que se passara, por certo, havia sido que ela descobrira, ao ver-me, que nunca na verdade gostara muito do outro, ou não gostara tanto quanto supunha, ou que teria preferido que o primeiro tivesse sido eu e não ele. Mas cedera à minha exigência, quem sabe, porque o ver-me lhe despertara o desejo de relações íntimas de que se abstera depois de tê-las tido com ele, e de cuja lembrança o prazer frustrado se transformara na possibilidade de recebê-lo agora de quem não tinha sido senão indirectamente, na imaginação, um dos agentes virtuais do prazer que então não sentira (*ibidem*, p. 243).

Jorge parece querer convencer-se de que Mercedes teria sido sempre sua. Na passagem surge, contudo, o fantasma de que Mercedes pode ter apreciado ter relações sexuais com Almeida, procurando-as agora com Jorge. Imaginar Mercedes a ter prazer com outro homem, mesmo depois de esta se revelar apaixonada por Jorge e de ter passado a tarde com ele, atormenta-o. Ao mesmo tempo, o facto de Mercedes ter cedido à exigência de Jorge parece ter colocado nela um peso ao qual a jovem não consegue resistir. Como Zé explica ao narrador:

– Tu não compreendes – e ergueu para mim uma face lívida – que a fizeste perder o respeito por si mesma?

– Uma mulher entregar-se ao homem que ama, ou amar o homem a quem se entrega, não me parece que seja quebra de respeito. Sobretudo pelos teus padrões.

– Não é. Mas atraiçoar a sua palavra é.

– Qual palavra? O compromisso de casar com Almeida, com o homem que a desflorou? [...]

Mas ela não se entregou a um qualquer, e sim a quem na verdade amava. Ou não teria entregue. [...] E, se tu não me tivesses dito o que dissesse da vida dela, eu não teria exigido o que exigiu. Porque fui eu quem exigiu, eu. E ela aceitou e foi comigo.

– Queres dizer que ela apenas cedeu a uma imposição tua? [...]

– Sabes o que ela me disse? [...] Que, se por amor a ti tinha traído a sua própria palavra, e também o compromisso com o Almeida, não lhe resta direito de recusar-se ao Almeida, quando ele parte de vez (SENA 1984: 237).

Talvez numa tentativa de aligeirar a sua própria responsabilidade moral pelo sucedido, Zé mostra a Jorge as consequências que a relação entre o narrador e

Mercedes tiveram nela, nomeadamente a de ter perdido o respeito por si. A cedência à imposição de Jorge leva Mercedes, que vive segundo o código moral da época, a crer que traiu a sua palavra e o compromisso para com Almeida, não lhe restando mais do que voltar a aceitar os seus pedidos. Progressivamente, Mercedes transforma-se aos olhos de Almeida, de Jorge e, mais tarde de Rodrigues, na prostituta que Jorge havia imaginado.

Dentro do quarto, voltou-se para mim, e disse: – Sabes que estou perdida? Que os meus pais sabem de tudo? Até sabem que, agora, estou aqui contigo? (*ibidem*, p. 333).

– Ahn... Mas ela disse ao pai que não casava contigo, nem com o outro. Não casava contigo, porque o outro a tornara indigna de ti; e não casava com o outro, porque nem podia vê-lo. De resto, ele não tem agora obrigação nenhuma de casar com ela. E tu também não.

– Ninguém pensa em casamento (*ibidem*, p. 353).

À semelhança do que sucede com Cressida na peça de Shakespeare, não temos ao longo de *Sinais de fogo* muitas indicações sobre o que Mercedes vai pensando, dado que esta fala bem menos do que Jorge e, quando o faz, as suas palavras são balizadas pelos comentários do narrador. A primeira das frases citadas, contudo, dá-nos acesso ao modo como Mercedes se sente perdida e sem perspetiva de futuro. Na segunda frase, lemos as palavras do tio de Jorge, que relata uma conversa que teve com o pai de Mercedes, na qual a jovem explica por que não pode casar nem com Jorge nem com Almeida, sublinhando o modo como se considera indigna. Nesta conversa, o tio de Jorge acentua a ideia de que este não tem responsabilidade pelo destino de Mercedes, podendo decidir o caminho que lhe parecer melhor.

Pensar em Mercedes à luz de Cressida permite, julgo, descrever as consequências que as decisões das personagens masculinas do romance têm na sua vida: desde o seu irmão Zé, que, como nota Jorge Vaz de Carvalho (2010: 259), a prostitui com Almeida porque dele precisava para pilotar o barco, até Jorge, cuja narração, como veremos, nos distrai do que pode ser um castigo deliberado imposto a Mercedes (e das consequências que este tem na vida da rapariga, quase sempre descritas do ponto de vista do narrador). Em *Troilus and Cressida*, a jovem vai incorporar, tal como sucede a Mercedes, a descrição que dela fazem as figuras masculinas à sua volta. Como afirma Bevington:

Most devastatingly, she has acquiesced in the male view of women that so suffuses this play and the culture in which she lives: women are led by their appetites and are appropriately considered to be objects of desire. [...]

Whatever the case, she now accepts and internalizes the male verdict about her as being undeniable simply because she is a woman (1998: 57).

O modo como Cressida terá incorporado a perspectiva masculina sobre as mulheres é visível no modo como se considera responsável por ter feito o que Diomedes lhe exigiu (i.e. por lhe ter dado o símbolo de amor de Troilus e, mais tarde, ter dormido com o guerreiro Grego). «I shall be plagued» (v, ii, 111), afirma Cressida em desespero. Troilus, num aparte, menciona como «A proof of strength she could not publish more / Unless she said, 'My mind is now turned whore'» (v, ii, 119-120), considerando que a interação entre Diomedes e Cressida anuncia o modo como a cabeça de Cressida é agora a de uma prostituta, e ignorando, claro, a sua responsabilidade no destino da jovem.

Ao contrário de Cressida, Mercedes alterna entre a subserviência para com o narrador e a descrição dos sentimentos de raiva que este lhe provoca: «E que também deixou de ter com a raiva que sinto por me teres obrigado àquilo mesmo que eu queria, e me teres sujeitado a ser tua como uma mulher qualquer que tivesses encontrado disposta a ser conquistada» (SENA 1984: 258). Não creio ser possível afirmar que existe no romance um caminho de libertação da personagem feminina, dado que o facto de esta se opor ao casamento parece relacionar-se mais com os sentimentos de culpa que sente pelo que fez do que com uma perspectiva de conduta social alternativa em relação à qual se sente orgulho.

Jorge, por sua vez, oscila entre os sentimentos de paixão por Mercedes e os de repulsa e nojo (nas palavras do narrador). Na passagem anteriormente citada, é-nos ainda dado a perceber como o tio de Jorge lhe oferece a possibilidade de se casar com Mercedes, dando-lhe as condições financeiras necessárias para que isso possa acontecer:

– E tu também acho que é cedo para casares. E que, de resto, seria uma asneira. Mas quero que tu e ela saibam de uma coisa. Se quiseres, a minha casa está à ordens. Ela podia ficar aqui. Tu transferias-te para Coimbra. Eu arranjo-te aulas no colégio. Podem aguentar-se até fazeres a tua vida, sem precisares dos teus pais (SENA 1984: 353).

Jorge, contudo, opta por não casar, nem parando para se debruçar sobre esta possibilidade. Segundo Jorge Vaz de Carvalho,

O repúdio pelo modelo de família que conhece resulta da observação dela como instituição justificada pela legitimidade social, enquanto núcleo único reconhecido e autorizado para a prática da sexualidade destinada à procriação,

mas não humanamente geradora e desenvolvente de afectos, não educadora e formativa de pessoas eticamente melhores e mais felizes (2010: 299).

A rejeição de uma sociedade moralizante e estagnada no tempo poderá ter algum impacto no modo como Jorge decide relacionar-se com Mercedes, e é verdade que não existem à volta do narrador muitos exemplos de casamentos felizes. Penso, contudo, que sentimentos menos nobres, como o desejo de posse do que Almeida tivera, a zanga por não ter sido Jorge a ter relações com Mercedes primeiro e os ciúmes que daí resultam, terá tido mais impacto no modo como o narrador se relaciona com a jovem, excluindo desde logo a ideia de casamento.

Eu tivera a Mercedes e perdera-a. Mas perdera-a por tê-la tido, ou tivera-a porque, já antes, ela estava perdida para mim? Pensara eu, alguma vez, e autenticamente, em casar com ela? Desejava possuí-la por amor e por sentir o seu amor por mim, ou porque a vira, com todos os preconceitos do mundo em que vivia, como acessível? (SENA 1984: 253)

Ao longo do romance, Jorge vai aprendendo a questionar as suas decisões e pensamentos, refletindo nesta passagem se, na verdade, alguma vez terá ponderado casar com Mercedes, e se o desejo que sente por ela é uma consequência do amor que por ela terá sentido ou do facto de a jovem lhe ter parecido acessível. Compreendemos assim como o negócio que Zé fez com Almeida transformou Mercedes, ou pelo menos aquilo que esta era aos olhos masculinos que a observavam. A sobreposição das noções de negócio e a de prostituição nega a ideia de casamento.

Violação e morte

Duas das passagens mais difíceis de apreciar, e desculpar, em *Othello*, também um exemplo de monstruosidade no amor, são as que se seguem:

If I do prove her haggard,
Though that her jesses were my dear heart-strings,
I'd whistle her off and let her down the wind
To prey at fortune⁶.
(III, iii, 261-265)

6 Em *Troilus and Cressida* a imagem do falcão também surge numa fala de Pandarus associada à de Cressida e de uma corte amorosa na qual as mulheres são tão capazes de cortejar quanto os homens: «Nay, you shall fight your hearts out ere I part you / – the falcon as the tercel, for all the ducks i' th' river. / Go to, go to» (1998: III, ii, 50-53).

A beleza da passagem é, creio, inequívoca. Parafraseando os versos, se Othello provar que Desdemona é um animal selvagem – a imagem aqui evocada é a de um falcão –, apesar de as suas queridas peias (as fitas de seda ou de couro com as quais se atava o falcão ao seu treinador) sustentarem o seu coração, este assobia e deixa-a partir ao vento, como se fazia com as aves de rapina impossíveis de treinar. «To go down the wind» contempla os sentidos de arruinar ou caçar (rapinar) a fortuna. Othello parece ser generoso ao afirmar que, se Desdemona (note-se como nestas passagens é raro o Mouro referir-se à sua mulher pelo nome) tiver sido infiel, a liberta, mas não sem a comparar a um animal selvagem e impossível de domar, do qual ele é o treinador.

I had rather be a toad
And live upon the vapour of a dungeon
Than keep a corner in the thing I love
For others' uses.
(III, iii, 272-275)

Momentos depois, Othello afirma que preferia ser um sapo (animal que, no século XVII, tinha uma conotação parecida com a da barata nos dias de hoje, i.e. um bicho repelente) e viver nos confins de uma masmorra a manter parte daquilo que ama para o uso de outros. Talvez mais chocante, pelo menos aos olhos de hoje, seja a construção da seguinte fantasia de Othello:

I had been happy if the general camp,
Pioners and all, had tasted her sweet body
So I had nothing known. O, now for ever
Farewell the tranquil mind! Farewell content!
Farewell the plumed troops, and the big wars
That makes ambition virtue – O farewell!
Farewell the neighing steed and the shrill trump,
The spirit-stirring drum, th'ear-piercing fife,
The royal banner, and all quality,
Pride, pomp, and circumstance of glorious war!
And, O you mortal engines, whose rude throats
Th'immortal Jove's dread clamours counterfeit,
Farewell! Othello's occupation's gone.
(III, iii, 346-358)

Nestes versos, Othello elabora uma fantasia de violação de Desdemona, comentando como teria sido feliz se todos no acampamento, incluindo os soldados

mais rasos (considerados os mais sujos, mais repelentes e pouco sofisticados), tivessem provado o doce corpo de Desdemona sem que Othello o tivesse sabido. Do pesadelo prazeroso de imaginar Desdemona a ter relações sexuais com outras pessoas, Othello passa para o efeito que o excesso de sexualidade desta teve nele, que tem agora de dizer adeus a uma mente tranquila e ao contentamento, às tropas engalanadas e às grandes guerras que fazem da ambição uma virtude.

T. S. Eliot, que Jorge de Sena leu e cita nos seus ensaios sobre Shakespeare, descreve com razão o modo como, no monólogo final da peça, Othello parece estar a consolar-se: «always felt that I have never read a more terrible exposure of human weakness – of universal human weakness – than the last great speech of Othello» (ELIOT 1927: 128-129). O autor refere ainda como «What Othello seems to me to be doing in making this speech is *cheering himself up*. He is endeavoring to escape reality, he has ceased to think about Desdemona, and is thinking about himself» (*ibidem*, p. 130). Segundo Eliot, Othello terá, no final da peça, parado de pensar em Desdemona para se ocupar de si próprio. O modo como Othello se suicida opõe-se, segundo Eliot, à morte de Duchess of Malfi, na peça homónima de Webster, que em poucas palavras e com estoicismo aceita o seu destino. Aos olhos de Eliot, Othello parece ser uma figura mais preocupada consigo e com a sua reputação do que com Desdemona. A esta luz, os dois monólogos finais de Othello (não nos esqueçamos de que o Mouro encena a sua morte) são representativos do seu imenso talento poético, que lhe é útil para persuadir os presentes (e séculos de espectadores) de que é o Mouro a figura trágica da peça. Esquecem-se assim o público e os críticos de que o modo como Othello se vitimiza pela situação em que foi colocado deu origem ao belíssimo monólogo no qual assassinou, de forma premeditada, a sua mulher.

Diz Sena em «Dois livros sobre o romance», a propósito de um ensaio de Percy Lubbock, que «não “conhecemos”, efectivamente, os romances que lemos, pois que deles nos fica apenas uma impressão de conjunto, a memória de algumas situações, a imagem de qualquer personagem mais vincada» (SENA 1986: 34). Em *Sinais de fogo* encontramos, creio, as impressões com que Sena ficou de Shakespeare e dos seus homens ciumentos, reescrevendo o romancista as fantasias de Othello nas seguintes palavras de Jorge:

E, simultaneamente, sentia um prazer maligno em imaginar a Mercedes, de perna aberta, recebendo, um após outro, uma procissão de membros erectos. Era como se ela só fosse plenamente minha, aquele corpo absoluto que era mais do que o meu, depois que todos a violassem, a deixassem gasta e sangrenta, insensível ao prazer que alguém lhe desse. Só então o nosso amor e a nossa posse seriam possíveis (SENA 1984: 380-381).

A imagética shakespeariana é desenvolvida por Jorge, que descreve de forma pormenorizada e cruel a violação coletiva de Mercedes. Os ciúmes sentidos pelo narrador do romance justificam o castigo que imagina infligir a Mercedes e que a pretende deixar, como sucede com a Lavinia de Shakespeare em *Titus Andronicus*, gasta, sangrenta e insensível ao prazer. O amor e a posse de ambos (e note-se a ênfase de Sena na palavra «nosso») surge depois da violação que este lhe impõe, numa construção violenta da sexualidade que é difícil de ler.

Ao contrário do que sucede com Othello, que primeiro esbofeteia e, cenas depois, mata Desdemona mas não a viola, as fantasias de violação são concretizadas em *Sinais de fogo*, no episódio da criada, Maria. Explica Jorge:

Não era de violá-la que eu a tivera, mas de a reconquistar. E tudo o que de sangrentamente animal o amor tem procurava-me outra pessoa em que se reconhecesse, ao nível em que o meu amor pela Mercedes, e o meu desejo dela, não podiam nem queriam estar. E isto me fez desejar ardentemente ambas (*ibidem*, p. 198).

Violar Mercedes teria sido, neste caso, tirar-lhe a virgindade, procurando Jorge reproduzir com Maria a fantasia de virgindade que não teve com Mercedes: «Mas abracei-a e perguntei-lhe: – Tens medo de dormir com um homem? Nunca nenhum dormiu? Nunca... – e não concluí a frase. Ela compreendeu, e acenou que não com a cabeça. – E tu queres que eu acredite nisso?» (*ibidem*, p. 200).

Com Maria, Jorge vai duplicar a ambivalência que sente com Mercedes. Por um lado, ambiciona que a criada seja virgem e que seja ele o primeiro a ter relações com ela e, por outro, intui que a criada já teria tido relações antes, o que o aborrece. Maria, por sua vez, percebe que Jorge deseja que lhe diga que nunca teve sexo antes, e assim o faz, ao mesmo tempo que procura deixar claro ao narrador que percebe as suas intenções «– Mas o senhor não gosta de mim. O que bem quer sei eu» (*ibidem*). Perante esta afirmação, Jorge responde «– Segurei-lhe a cabeça: – E é isso mesmo que eu quero, sabes?» (*ibidem*). Ser o primeiro a ter sexo com a criada parece levar Jorge a entusiasmar-se com ela.

Apaguei a luz, e estendi-me sobre a cama. A porta rangeu. Fiquei quieto, subitamente desperto da sonolência que me invadia. Na claridade difusa do quarto, a Maria estava de pé ao lado da cama, e curvava-se para mim. Semilevantei-me, e esbofetei-a. Ela grunhiu de surpresa e de dor. Mas, quando recuava para a porta, eu agarrei-a e derrubei-a em cima da cama, tapando-lhe a boca com a mão. Ela estorcia-se sob mim. Não era virgem. Não era realmente. Retirei-me dela, numa decepção que me extinguiu o desejo violento, e disse-lhe: – Vai-te embora (SENA 1984: 228).

O facto de Maria se oferecer a Jorge, apesar de ambos o terem combinado umas horas antes, vai provocar violência da sua parte, como se este pudesse procurar a criada, mas o contrário não pudesse acontecer. Não existe consentimento no sexo entre ambos, pois apesar de ter sido Maria a ir ter com Jorge, depois de este lhe bater (como Othello faz a Desdemona) esta recua para a porta. Nesse momento, o jovem agarra-a e derruba-a em cima da cama, tapando-lhe a boca, enquanto ela se torce debaixo dele, no que parece ser uma recusa clara do que ali está a acontecer. A escolha de palavras usadas para descrever a situação, como «grunhir», desumaniza a figura de Maria, que já havia perdido o nome próprio dado que «A Maria – por determinação de meu tio, todas as criadas de “fora” se chamavam Marias» (*ibidem*, p. 63). Ao constatar que Maria não é, de facto, virgem, Jorge retira-se dela, dizendo-lhe para se ir embora. Com Maria, Jorge confessa como: «Mas que respeito tivera eu, na minha exigência brutal que só podia ser filha de eu saber que ela fôra de outro? E que buscava eu na virgindade desejada da criada? Essa virgindade física que a Mercedes não tivera, e a violência física de que “o outro” me despojara?» (*ibidem*, p. 197). O que parece ser extraordinário no romance de Sena é a coragem com que o romancista nos leva a ter acesso aos piores pensamentos, na melhor linguagem, de Jorge, como se Sena tivesse aprendido a lição das bruxas em *Macbeth*, segundo as quais «Foul is fair, and fair is foul: / Hover through the fog and filthy air» (I, i, 19).

Depois da violação, o desejo violento de Jorge extingue-se no momento em que percebe que Maria não é virgem, e que não será com ela que vai recompensar aquilo que perdeu com Mercedes. As cenas com criadas no romance (há mais do que uma) parecem criticar o uso que os homens fazem das mulheres de uma classe social abaixo da sua e que, por isso, são consideradas como sendo sua propriedade. Acima de tudo, a violação de Maria aponta, novamente, para a distância entre o desejo e o que sucede depois da sua execução, e de como esta fica sempre aquém do que foi imaginado. A constatação de que Maria não era virgem é incapaz de matar os ímpetos de Jorge e de tranquilizar os sentimentos que este sente por Mercedes, que se vão tornando mais complexos.

Um pouco depois no romance, tendo Mercedes afirmado que não podia ir ter com Jorge, este pergunta-lhe:

Para onde vais às três com ele?

– Não sei. Para onde ele me levar.

– Sabes o que tu és?

– Tapou-me a boca com a mão: – Não digas nada. Não sou. Tu sabes que não sou. Amanhã, fujo contigo – e estendeu-me os lábios.

Eu tirei o lenço do bolso e estendi-lho: – Limpa-te primeiro! (SENA 1984: 233)

Jorge apercebe-se de que Mercedes não consegue dizer que não nem ao seu irmão nem a Almeida, que está prestes a partir para pilotar o barco que levará os espanhóis para longe, acusando-a de ser uma prostituta. O lenço que Othello deu a Desdemona e que esta julga ter perdido surge em *Sinais de fogo* para sublinhar a acusação a Mercedes. Todos estes elementos contribuem para um dos sonhos acordados de Jorge, em que este reescreve, e neste caso condensa, as palavras do Othello de Shakespeare:

Seriam, se ela estivesse morta. E afinal eu queria que ela morresse. Quem eu queria que morresse era ela. Eu nunca teria paz, nem seria eu mesmo, se ela não fosse morta (*ibidem*, p. 381).

It is the cause, it is the cause, my soul:
Let me not name it to you, you chaste stars.
It is the cause. Yet I'll not shed her blood,
Nor scar that whiter skin of hers than snow
And smooth as monumental alabaster
Yet she must die, else she'll betray more men.
(v, i, 1-6)

No longo monólogo que antecede a morte de Desdemona, Othello não nomeia a sua mulher, mencionando apenas como causa a sua suposta infidelidade. As duas adversativas apontam simultaneamente para o modo como Othello parece querer e não querer derramar o sangue de Desdemona, ao mesmo tempo que afirma que ela tem de morrer, para que não traia mais homens. A pele branca como o alabastro aponta já para o túmulo que Desdemona virá a ter e que antecipa um dos versos mais cruéis da peça: «Be thus when thou art dead, / and I will kill thee / And love thee after» (v, i, 17-18). Amar uma Desdemona morta (e sem desejo) é mais fácil a Othello do que se esta estiver viva. Sabemos desde Stanley Cavell que Othello está perdido a partir do momento em que escolhe pedir provas da traição de Desdemona (em vez de falar com ela) e acreditar em Iago (CAVELL 2003). Quando Othello pede a prova ocular parece assumir que aquilo que é visível dispensa a necessidade de mais explicações, como se estas nos ajudassem a resolver sentimentos como o ciúme ou a dúvida. Na verdade, é indiferente o tipo de prova dado a Othello, pois este terá sempre tendência a transformá-la em ciúmes profundos. Jorge não mata Mercedes, pelo menos não no sentido físico do termo, mas deseja a sua morte, que considera a única forma de ter paz: «E, danado de raiva, eu abracei o travesseiro, para estrangular e possuir nele a Mercedes, como se ela fosse eu próprio» (SENA 1984: 382).

As palavras de Othello a Desdemona poder-se-iam aplicar aqui, «so sweet was never so fatal», sendo o travesseiro com que Othello assassina a mulher e que

conhecemos apenas da didascália da peça «He smothers her» transformado no elemento fulcral da fantasia narcísica com que Jorge assassina e possui Mercedes (e a si próprio). Existe, claro, uma diferença importante entre Jorge e Othello, pois, apesar de ambos imaginarem a violação das mulheres que amam, só Othello, instigado por Iago, determina a morte de Desdemona.

Jorge, pelo contrário, decide oferecer Mercedes a Rodrigues:

– Sabes qual é o segredo? Eu digo-te por ele. Aqui este pau não vai descansar enquanto não entrar nela. Ele e o buraco dela foram feitos um para o outro por vocês todos. É o mesmo que juntar a fome com a vontade de comer.

Voltei-me para ele, e disse marcando as palavras muito vincadamente:

– Tanto me faz. Se ela quiser ser tua, é-me indiferente, porque não deixa nunca de ser minha.

– Tens assim uma certeza tão grande? Mesmo com o Almeida no intervalo?

– Tenho a certeza absoluta. E na verdade nem me interessa que tenha havido seja quem for, nos intervalos de ela estar comigo.

– Fizeste-a assim tão tua?

– Fiz.

Ele, agora de pé, pegou novamente no sexo, levantou-o para cima para falar-lhe mais intimamente: – Estás a ver? Vai ser mesmo a fome com a vontade de comer. (SENA 1984: 371-372)

A bravata masculina de ambas personagens, bem como a linguagem usada que, tivessem as circunstâncias sido diferentes, nunca teria sido aplicada a Mercedes, torna evidente aquilo em que eles a tornaram. Apesar das palavras de Jorge, a ideia de Mercedes se vir a relacionar com Rodrigues vai atormentá-lo até ao final do romance: «O Ramos morrera. O Rodrigues desejava a Mercedes. E que íamos fazer ao Almeida? Para que fora eu à pensão do Rodrigues? Para entregar-lhe a Mercedes em troca do Almeida?» (*ibidem*, p. 374). Mais uma vez, temos em simultâneo as ideias de troca e de prostituição. O verso de Shakespeare em *Othello* – «on horrors head horrors accumulate» – transita em Sena para «Eu devia estar, pobre de mim, no limiar dos horrores» (*ibidem*, p. 381). Neste sentido, Jorge é responsável por um crime da imaginação do mesmo tipo dos inventados por grandes romancistas. Esta ideia é descrita por Rodrigues, a personagem que melhor percebe a natureza do enredo em que se encontra:

– Não te largo. Que vieste cá fazer? Foi como o criminoso que volta ao local do crime? Tu mataste o Ramos, tu mataste-me a mim duas vezes, tu mataste a Mercedes, tu mataste o Macedo, quantos tu mataste? Quantos? Que queres mais? Que te dê o cu? Que eu... (*ibidem*, p. 368)

Nesta passagem, Rodrigues refere-se à responsabilidade moral de Jorge (de Sena?) pelo que acabou de acontecer ao longo das férias na Figueira da Foz. Note-se, contudo, como a passagem descreve tão bem a arte de um autor que vai anulando lentamente, e ao longo da progressão do romance, as suas personagens. O romancista surge como aquele que regressa ao local do crime para visitar as personagens que acabou de colocar nas mais difíceis situações.

Um extenso lamento

No prefácio da obra, Mécia de Sena considera que a Guerra Civil de Espanha leva ao «despertar do protagonista para a realidade política e social, para o amor e até para o acto da criação poética» (M. SENA 1984: 6). Por sua vez, Fazenda Lourenço enquadra a aprendizagem de Jorge no contexto do *Bildungsroman*, mencionando que:

[...] o que *Sinais de Fogo* nos parece mostrar, através a experiência de Jorge, é que o poeta não se faz alheio a esse conflito, ou seja, que a formação do poeta é feita com base no confronto com o mundo, ou ainda, e com mais fundas implicações, que o fazer-se de um poeta não é apenas determinado pelo maior ou menor domínios das (necessárias) técnicas de composição do poema. [...] E entre a vocação, que não se aprende, e a capacidade, que não se ensina, de materializar em linguagem verbal uma experiência ou visão do mundo, é imprescindível uma aprendizagem da vida (2013: 67).

A explicação de Fazenda Lourenço aponta para uma questão fundamental no romance, a de como o crescimento do protagonista é acompanhado e indistinguível de uma aprendizagem da vida. Um poeta não nasce apenas do domínio de uma técnica, precisa de uma experiência e de uma visão do mundo. Para Fazenda Lourenço:

A poesia será, para Jorge, uma busca de sentido para o desconcerto do mundo. E é significativo que ela surja da tensão entre o amor e a política, formando (poesia, amor e política) uma espécie de triângulo simbólico que se oculta sob o tradicional triângulo amoroso, formado por Jorge, Mercedes e Almeida, em que este é um títere de Zé Ramos (irmão de Mercedes) – o que mostra que há também em *Sinais de Fogo* um romance de «educação sentimental» e um romance de «iniciação política» sob o pano de fundo histórico da Guerra Civil de Espanha (*ibidem*, p. 69).

O modo como Jorge vai tendo acesso a uma educação política é, sem dúvida, fundamental no romance, mas gostaria de sugerir que, tal como sucede em *Troilus and Cressida* e em *Othello*, a guerra surge como pano de fundo de cada obra, como

catalisador dos acontecimentos, e como o elemento que faz daquelas personagens, como Sena diria nos seus ensaios sobre Shakespeare, «uma consciência em situação». Esta ideia surge de forma clara, creio, nas palavras de Sena sobre Shakespeare:

É como se Shakespeare nos dissesse: a vida é absurda e ilógica, e as pessoas só existem em função das situações em que se encontram (ou perdem) a si mesmas, *mas* a linguagem atribui a isso tudo uma razão de ser, uma lógica interna, uma existência de nível superior à consciência que, intelectualmente, podemos ter da realidade sem a falsificarmos com os esquemas da razão suficiente (SENA 1991: 88).

Na ideia de que a linguagem atribui uma razão a uma vida absurda e ilógica, na qual as pessoas só existem em função das situações com que se deparam, encontra-se, julgo, a génese de *Sinais de fogo*. A linguagem que agrega os sentidos é a do narrador do romance, que vai dando significado ao destino das várias personagens e começando a criar os seus poemas. Contudo, à medida que o protagonista se vai desenvolvendo, apercebe-se de que, tal como sucede em Shakespeare, a razão é insuficiente. A comunicação, como sucede em Shakespeare, é difícil ou impossível:

O tanto que eu sabia e ficara sabendo de mim e dos outros era precisamente a medida do quanto ignorava deles e de mim. E aquilo que, de cada um, cada um não consegue saber, é exatamente aquilo que de cada um lhe não é dado saber, ou porque a comunicação não é possível, ou porque se não dá entre aqueles dois senão a um comum nível médio, ou porque o incomunicado é precisamente o modo de existência comum desses dois, no escasso instante em que o fluir do tempo, em um, se cruza com o do outro. Era como se eu tivesse descoberto que somos rios paralelos (não tinha eu já pensado isto?) que às vezes se unem, para logo se separarem com águas que, embora misturadas e comuns, não correm num mesmo leito (SENA 1984: 432).

A solidão que Sena encontra nas personagens trágicas de Shakespeare, e o modo como a tragédia resulta da forma como estas ignoram coisas importantes sobre si e sobre os outros, surge de forma clara nesta passagem de *Sinais de fogo*, onde se materializam as ideias de Sena sobre Shakespeare na ideia de que somos rios paralelos que não se encontram ou se encontram apenas por breves instantes. Na descrição das grandes tragédias *Othello*, *King Lear*, *Macbeth*, *Antony and Cleopatra*, e *Coriolanus*, Sena afirma que:

Todas estas tragédias são, de uma maneira ou de outra, tragédias do orgulho desmedido. Orgulho que é ciúme em Otelo e inveja em Iago, que é cegueira

autoritária em Lear; que é em Marco António e Cleópatra, um amor mútuo identificado com o domínio do mundo; que é, em Macbeth, e em sua mulher, ambição sobrepondo-se ao senso moral, que é em Coriolano desprezo profundo pelas manobras da política e confiança absoluta na sua própria rectidão. Todos eles são personagens simbolicamente fechadas em si mesmas, não ouvindo ninguém, cujos pensamentos mais íntimos, ainda quando lhe são inculcados pela intriga de inimigos, ou pelo ser amado, ou pelos cúmplices de seus crimes, são sempre aqueles que, sem ajuda, eles próprios acabariam pensando (SENA 1991: 104).

A ideia de que a responsabilidade do destino de cada uma destas personagens é dos seus próprios pensamentos, aqueles em que acabariam por pensar com ou sem incitamento alheio, encontra o seu eco em *Sinais de fogo*, respondendo-se à pergunta do narrador Jorge («não tinha eu já pensado isto?»). Ao que poderíamos acrescentar a questão: não será Jorge um exemplo de uma personagem solitária e simbolicamente fechada em si? Segundo Jorge Vaz de Carvalho:

O próprio Jorge – como convém à própria dinâmica processual do *Bildungsroman* como história de aperfeiçoamento – não é o herói-vítima eticamente imaculado (mostrou-o a falta de escrúpulos com que prostituiu Rodrigues e na incapacidade para superar as dissensões da relação amorosa com Mercedes), enquanto testemunha e participante de acontecimentos impelidos pela crise espanhola e pela paixão erótica, [...] propalando-se com malignidade e despudor causadores só de angústia e sofrimento, de corrupção de pessoas e comunidades, na relação insincera e mercantilista com todos (2010: 261-262).

Creio que esta é uma ideia fundamental, a de que a criação poética e o modo como somos impelidos pela escrita do romance a gostar da personagem de Jorge não nos pode levar a esquecer de que este não é, do ponto de vista moral, uma personagem idónea. Descrever acontecimentos, preocupações, sentimentos e paixões de forma eloquente, como o fazem Troilus, Othello e Jorge, não é forçosamente um sinal de que estas sejam personagens admiráveis de um ponto de vista moral. Existe a possibilidade de, em *Sinais de fogo*, Sena procurar corresponder às palavras que escreveu sobre Shakespeare, a propósito de *Troilus and Cressida*:

É esta noção de que o homem não é uma unidade moral e psíquica senão no que o irmana aos outros homens pelo inconsciente profundo e pela identidade biológica, e nas consequências inexoráveis dos seus actos mais incongruentes, que torna único, como criação estética, o teatro de Shakespeare. É a noção de que o homem é banal, é comum, é vulgar, não tem grandeza alguma (e, por isso,

Shakespeare se criava monstros exemplares, escreveu uma tão tremenda e arrepiante sátira dos heróis homéricos, como é *Troilus and Cressida*). E que a sua grandeza resulta, paradoxalmente, de ser responsável por um destino que não controla senão pela magnificência dos seus discursos ou pela incisividade dos seus lamentos (SENA 1991: 66).

Sena admira em Shakespeare a criação de monstros exemplares e banais, cuja beleza dos discursos ou lamentos surge para compensar a sua falta de heroísmo, compreendendo bem como não existe grandeza alguma nesta tragédia, na qual o subenredo de *Troilus and Cressida* serve para distrair a atenção do público, por exemplo, da morte de Heitor. O autor parece ainda apreciar a ideia de se criar uma figura humana que «não é uma unidade moral e psíquica», e que é tornada única pelas consequências dos seus «actos mais incongruentes». Talvez o Jorge de *Sinais de fogo* tenha, como Sena afirma em «Shakespeare», a malícia e a falta de escrúpulos da própria vida» (*ibidem*, p. 68). O resultado dessa ausência de grandeza é, como mencionado anteriormente, o que dá origem a discursos magnificentes e lamentos incisivos.

A escrita poética de Jorge no romance parece ter o propósito de, como afirma Jorge Fazenda Lourenço, sublimar a escrita confessional: «O enredo de *Sinais de Fogo* dá-nos a desmedida de uma experiência do mundo que não depende da vontade de Jorge, mas que este aprende a interrogar e depois a sublimar em verso. Como se tornar-se poeta fosse um acto de resistência» (LOURENÇO 2019: 69). Os poemas tornam as dúvidas do narrador depuradas, eliminam ou descrevem de uma forma eloquente os seus ciúmes por Mercedes, ocultam os desejos de violação da jovem ou a violação da criada, as cenas de orgia, a morte de Zé, entre outros acontecimentos.

Jorge aprende, de facto, que muito do que sucede no mundo se encontra fora do seu controlo, desde os acontecimentos políticos, como a chegada dos espanhóis a casa do tio, às festas orgiásticas na Figueira da Foz. E é verdade, como afirma Fazenda Lourenço que «A poesia será, para Jorge, uma busca de sentido para o desconcerto do mundo» (*ibidem*). Mas talvez Jorge também se transforme em poeta (e em romancista) pela necessidade de dar um sentido aos seus impulsos mais e menos nobres, procurando descrever ao mesmo tempo o seu amor desmedido por Mercedes, e desculpar-se pelas consequências que este tem nela. Talvez não seja por acaso que parte da criação poética de Jorge surja depois de um murro bem dado a Almeida, ao qual se segue uma excelente noite de sono. Note-se também como a escrita do poema *Sinais de fogo* surge no mesmo lugar onde o poeta se encontrou com Mercedes. Como refere Vaz de Carvalho:

É o amor que (não é por acaso, recorde-se, que o primeiro beijo entre Jorge e Mercedes acontece no exacto local em que Jorge sentiu os primeiros sinais do apelo poético) desencadeia o processo no qual, sendo chamado a desenvolver

as qualidades próprias, face às forças antagonistas do clima, pelas experiências vivenciais da acção e da reflexão, pela conjugação das energias pessoais da razão e da sensibilidade, o protagonista sai da imaturidade púbere para o intenso aperfeiçoamento da consciência de si e do mundo. Quando emerge transformado, essa consciência permite que aceite para si aquilo em que estava destinado a tornar-se. E, assim, a autoformação cívico-política e afectiva adquiridas sobrepõem a importância decisiva à simples anedota triangular de um bem ou mal sucedido enamoramento, intriga mais do que tradicional (diremos, banal) da ficção de todos os tempos e lugares (2010: 345).

O murro a Almeida sinaliza a libertação de Jorge de Mercedes e a capacidade de catalisar esse desejo imenso e pouco produtivo sexualmente no extenso lamento que referi anteriormente, como se o sexo com as várias mulheres que surgem ao longo do romance não tivesse conseguido atenuar o desejo de Jorge, abrindo-se assim lugar para a poesia. É justo afirmar, como o faz Vaz de Carvalho, que a consciência recém-adquirida de Jorge lhe permite tornar-se em poeta. Também é verdade que o narrador parece ser mais capaz de questionar o mundo do que no início do romance, tendo mais consciência de si. Não é certo, todavia, que encontremos em Jorge qualquer tipo de aperfeiçoamento moral ou indícios de que a escrita poética corresponda a uma «autoformação cívico-política e afectiva adquiridas». Aliás, a ideia de que os poemas conseguem anular as outras páginas do romance verifica-se de certo modo na crítica, como se o nascimento de um poeta servisse para justificar os seus desaires de juventude.

Parece-me que, se olharmos para as palavras de Sena sobre Shakespeare, podemos considerar *Sinais de fogo*, e os poemas de Jorge, como um desses extensos lamentos de que Sena fala a propósito de Shakespeare, o que poderá transformar o romance numa sátira feita de heróis pouco heroicos, manobrados uns pelos outros, e que cedem facilmente às suas paixões. Deste ponto de vista, Jorge não pode ser propriamente considerado um herói no sentido tradicional, sendo antes um herói shakespeariano, terrivelmente eloquente, mas capaz de atos vis.

Nos poemas apresentados na última parte do romance (como nos monólogos shakespearianos, à boca de cena, em prova de intimidade com o público) eliminam-se as dúvidas e angústias do narrador, ou estas surgem depuradas e sem a maldade das dúvidas, dos ciúmes e das descrições violentas de orgias, violações reais ou imaginadas, de assassinatos planeados e não realizados. À poesia cabe um papel elevado, delicado, que torna abstrato o que aconteceu no resto do romance, como se a arte servisse para desculpar o resto.

Conclusão

Neste ensaio defendi a ideia de que o interesse de Jorge de Sena pela obra de Shakespeare, que o leva a escrever os ensaios e a fazer traduções do autor, surge sob a forma de impressões e memória de situações em *Sinais de fogo*. A ambivalência sentida por Jorge em relação a Mercedes, e os ciúmes violentos causados pelo facto de esta perdido a virgindade com Almeida, levam Jorge a assemelhar-se a Troilus e Othello, personagens capazes de nos persuadir, com as suas belas palavras e uso exemplar da linguagem, que o modo como imaginam a violência para com as suas mulheres é justificada pelo comportamento que estas terão tido. Assim, chega o narrador à criação poética, que talvez não seja uma forma de desenvolvimento de uma consciência política, social ou moral, mas sim um longo e incisivo lamento shakespeariano.

Bibliografia

- AVELAR, Mário (2019) – «O anglicista Jorge de Sena». *Colóquio. Letras*. N.º 200, p. 54-64.
- BEVINGTON, David (1998) – «Introduction». In William Shakespeare – *Troilus and Cressida*. London: Bloomsbury. The Arden Shakespeare, p. 1-117.
- CARVALHO, Jorge Vaz de (2010) – *Jorge de Sena: Sinais de fogo como romance de formação*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- CAVELL, Stanley (2003) – *Disowning Knowledge in Seven Plays of Shakespeare*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ELIOT, T. S., (1980) – «Shakespeare and the Stoicism of Seneca». In *Selected Essays*. London: Faber and Faber Limited, p. 128-140.
- FERREIRA, António Manuel (2021) – «Sinais de cinza: derivas homoeróticas na obra de Jorge de Sena». Disponível em: <http://www.lerjorgedesena.letas.ufrj.br/ressonancias/pesquisa/estudos/47-sinais-de-cinza-derivadas-homoeroticas-na-obra-de-jorge-de-sena/>. Consult. 9 jul. 2021.
- FLOR, João Almeida (1997) – «Shakespeare em Sena». *Anglo-Saxónica*. N.º 4-5, p. 55-61.
- GARBER, Marjorie (2008) – *Shakespeare After All*. New York: Knopf Doubleday Publishing Group. Kindle.
- HOLMES, Rachel – «Reforming Clandestine Marriage, 1140-1630». In *Clandestine Contracts: Marriage, Law, and Literary Adaptation in Early Modern Europe*, no prelo.
- KERRIGAN, John (2016) – *Shakespeare's Binding Language*. Oxford: Oxford University Press.

- LOURENÇO, Jorge Fazenda (2019) – *O essencial sobre Jorge de Sena*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- LOURENÇO, Jorge Fazenda (2013) – «Como se faz um poeta? Sobre *Sinais de fogo* como *Bildungsroman* e uma referência a Orfeu». *Matéria cúmplice: cinco aberturas e um prelúdio para Jorge de Sena*. Lisboa: Guimarães Editores, p. 52-73.
- LOURENÇO, Jorge Fazenda (2012) – «Lendo Jorge de Sena leitor de Fernando Pessoa». *Pessoa Plural*. N.º 2, p. 88-114.
- LOURENÇO, Jorge Fazenda (2002) – *O brilho dos sinais: estudos sobre Jorge de Sena*. Porto: Edições Caixotim.
- MAGUIRE, John (1974) – «The Clandestine Marriage of Troilus and Criseyde». *The Chaucer Review*. Vol. 8, n.º 4 (Spring), p. 262-278.
- ROSS, Emily (2008) – «“Words, vows, gifts, tears and love’s full sacrifice”: An Assessment of the Status of Troilus and Cressida’s Relationship According to Customary Elizabethan Marriage Procedure». *Shakespeare*. Vol. 4, n.º4, p. 397-421.
- SENA, Jorge de (2005) – *Sobre literatura e cultura britânicas*. Lisboa: Relógio D’Água.
- SENA, Jorge de (1993) – *Poesia de 26 séculos*. Coimbra: Fora do Texto
- SENA, Jorge de (1991) – *Maquiavel, Marx e outros estudos*. Lisboa: Cotovia. 1.ª ed. 1974.
- SENA, Jorge de (1989) – *A literatura inglesa: ensaio de interpretação e história*. Lisboa: Cotovia. 1.ª ed. 1963.
- SENA, Jorge de (1986) – *Sobre o romance*. Lisboa: Edições 70.
- SENA, Jorge de (1984) – *Sinais de fogo*. 4.ª ed. Lisboa: Edições 70.
- SENA, Jorge de (1967) – *Estudos de história e de cultura*. Lisboa: Revista Ocidente.
- SENA, Jorge de (1959) – «O Teatro Experimental do Porto». *Colóquio: Revista de Artes e Letras*. N.º3, p. 6-13.
- SENA, Mécia de (1984) – «Introdução». In Jorge de Sena – *Sinais de fogo*. Lisboa, Edições 70, p. 1-17.
- SHAKESPEARE, William (2015) – *Macbeth*. Ed. Sandra Clark, Pamela Mason. London: Bloomsbury. The Arden Shakespeare.
- SHAKESPEARE, William (2003) – *Othello*. Ed. Norman Sanders. Oxford: Oxford University Press.
- SHAKESPEARE, William (1998) – *Troilus and Cressida*. Ed. David Bevington. London: Bloomsbury. The Arden Shakespeare.
- SMITH, Emma (2019) – *The Cambridge Shakespeare Guide*. Cambridge: Cambridge University Press.

DA IMPORTÂNCIA DA TEORIA DA LITERATURA

A IMPORTÂNCIA DA TEORIA DA LITERATURA

Ler, escrever e contar

MIGUEL TAMEN

«Só fiz o curso elementar», desculpou-se a Tartaruga.
«Que curso foi esse?», perguntou Alice.
«Para começar, ler e espremer. E depois os vários ramos da aritmética».

Lewis Carroll

Embora ler, escrever e contar sejam consideradas habilidades básicas, o movimento dos nossos estudos e interesses acaba muitas vezes por separar essas habilidades e por nos fazer abandonar ou confundir algumas delas. A prosa científica não é reconhecida como parte da ciência a não ser da ciência obsoleta ou popular; alguns romancistas e poetas são descritos como médicos ou engenheiros como se isso melhorasse alguma coisa nos romances; acha-se que quem escreve por profissão ou quem sabe contar não precisa de saber ler; e as humanidades e em especial as ciências sociais têm manifestado amor por sistemas de notação.

A relação entre ler, escrever e contar não é clara. Jorge de Sena achava que a maior parte dos «letrados» eram letrados «por terem falhado em matemáticas» (SENA 1970: 102). Esta ideia é muito comum entre não-letrados; e entre letrados é muito comum a ideia quase igual de que saber contar é irrelevante para as letras. A posição de Sena era, no entanto, peculiar porque pelo menos na segunda parte da vida foi um letrado, embora um letrado que gostava de se dirigir aos seus contemporâneos para lhes lembrar que não tinha «falhado em matemáticas»; e que atribuía esta vantagem ao «resultado de pesquisas e experiências de muitos anos» (1966: 11). A importância que Sena deu às «matemáticas» não pode, no entanto, ser explicada por um princípio de vantagem comparativa e pela tentativa de a obter em relação a letrados com inclinações diferentes. As conversas entre professores não são uma forma de comércio. Não existem nelas vantagens posicionais que possam ser derivadas da comparação entre o que é trocado, porque não é possível fixar um preço àquilo que é trocado, e calcular o que possa constituir uma vantagem.

Muitos professores de literatura não concordaram com as ideias de Sena sobre letras, sobre contas, e sobre professores de literatura. Maria Vitalina Leal de Matos, que seria também tentada por sistemas de notação, lamentou o seu «sobranceiro desdém» (1972: 59), e apontou diversos erros. Vítor Aguiar e Silva deplorou-lhe o «reducionismo devastador» e acusou-o de ter manipulado opera-

ções estatísticas (SILVA 1982: 48). Desdém, reducionismo e manipulação não têm, porém, causas matemáticas. Afligem com oportunidade igual todas as estações humanas, e decerto os estudos literários; não apenas quem insiste na relação entre ler, escrever e contar. Leal de Matos e Aguiar e Silva admiravam Sena; mas acharam também que as suas melhores intuições literárias eram independentes da atração que tinha pelas operações aritméticas elementares, e do horror que tinha aos colegas. Saber fazer contas não acrescentava para eles nada ao facto de Sena saber ler e escrever; e o facto de Sena gostar de o lembrar também não.

Sena insistiu na relação entre saber ler, saber escrever e saber fazer contas em várias ocasiões diferentes. Fê-lo a propósito de muitos autores, mas especialmente de Camões: dos sonetos (tese de 1964), das canções (livro de 1966) e de *Os Lusíadas* (livro de 1970). A relação é, todavia, independente quer dos resultados das suas indagações variadas, quer das justificações que arranjou para elas. Não é uma característica ou um defeito daquilo que diz sobre Camões ou sobre quem quer que seja; exprime convicções sobre assuntos gerais.

Nem sempre, porém, é claro quais possam ser esses assuntos, e qual possa ser a compatibilidade entre as suas convicções. A designação «matemática» é equívoca, porque se refere no caso de Sena a dois tipos de interesse os quais estão relacionados, mas são diferentes. O primeiro tem a ver com a formulação de leis a partir de regularidades; e o segundo com a descrição de casos aparentemente díspares como casos semelhantes. Num caso, a «matemática» tem um uso prospetivo, e o aspeto de estatística; noutro, tem um uso retrospectivo, e parece-se com álgebra. No primeiro caso, descobrem-se coisas; no segundo, encontram-se. Não importando saber se se trata de matemática, importa notar que ambos os interesses são normativos. Quer descobertas quer encontros deveriam para Sena poder fazer cessar as conversas letradas a que tinha chegado tarde na vida; mas os efeitos dessas descobertas e encontros foram reduzidos, e as conversas letradas continuam com alacridade indiminuída.

Sena reconheceu que «as estatísticas, por si sós [*sic*], não significam nada». A concessão não é importante, porque Sena também definiu «lei» como formulação de «recorrências estatisticamente observáveis» (SENA 1966: 30-31), isto é, como uma formulação abreviada de dados estatísticos. Se as leis servem para alguma coisa, os dados estatísticos têm de ter significado. Têm também duas utilidades distintas, ambas exemplificadas no seu livro de 1966, *Uma canção de Camões*. O título deste livro é enganador, visto que mais de metade trata de todas as canções de Camões. Ocupa-se do estabelecimento da autoria dessas canções e daquilo a que se chama o cânone camoniano. Sena acredita que a pessoa responsável por uma determinada ação (e.g. por escrever a canção «Manda-me amor») pode ser identificada por recorrência; e as recorrências são descritas através de estatísticas.

A teoria segundo a qual os agentes são identificados por recorrências depende de uma outra teoria sobre agentes, nos termos da qual as mesmas pessoas costumam

fazer o mesmo tipo de coisas. Este procedimento é importante para Sena justificar a sua distinção entre canções escritas por Camões e canções erroneamente atribuídas a Camões. Uma regularidade estatística representa para si uma série de ações semelhantes as quais, dada a segunda teoria sobre agência, podem ser atribuídas a um mesmo agente. Mesmo que a segunda teoria seja verdadeira, nunca consegue, porém, determinar se *Camões* é o autor das canções X, Y, Z, mas apenas que as canções X, Y, Z foram escritas pela mesma pessoa (uma teoria adicional é requerida para definir «a pessoa que escreveu as canções X, Y e Z» como Luís de Camões). Este tipo de suposições sobre agência, recorrência e identidade pessoal correspondem a convicções comuns sobre identificação de causas humanas de ações, que assistem indiferenciadamente a criminologistas, a melhores amigos, a historiadores e a críticos literários.

Uma segunda utilização destas suposições sobre regularidades estatísticas é independente de considerações sobre agência. Sena declara que a crítica que lhe interessa é «metodologicamente estatística» (SENA 1966: 30). Em relação a este assunto o compromisso de Sena é um compromisso metafísico. Trata-se de um compromisso com aquilo a que chama «arquetipia». Sena define «arquetipia» como «materialização emanante [*sic*] da acumulação experimental das observações» (*ibidem*, p. 31). Não é fácil perceber o que isto quer dizer, e a querer dizer qualquer coisa se é Platão ou Aristóteles. Não é, porém, preciso fazê-lo. Importa notar um perfume de inferência que parece descrever a relação entre experiências repetidas e «racionalizações de uma experiência colectiva» (*ibidem*).

«A nossa investigação», irá contudo esclarecer Sena quase no fim do livro, «feita para demonstrar a estruturalidade de Camões e o seu mais profundo sentido, não partiu do princípio de que ele, na precisão quase matemática com que tudo se lhe estrutura, começou por estabelecer o que metodologicamente fomos descobrindo» (*ibidem*, p. 502). A «estruturalidade» de Camões não é para Sena o resultado de uma série reiterada de ações; não obedece a planos, intenções ou desejos, e não é a emanção da vontade de um agente. O encontro com essa «estruturalidade» por meios estatísticos não corresponde, assim, a uma descoberta, ou à identificação por inferência de um agente a quem podem ser imputadas responsabilidades por certas ações. Consiste em reconhecer propriedades do animal humano a quem Sena chama Camões.

O livro de 1966 não adianta muito mais. O uso da palavra «estrutura» é nele quase sempre informal. No ensaio de 1970 (*A estrutura de «Os Lusíadas»...*) é, contudo, oferecida uma definição mais explícita de «estrutura». O livro foi publicado, como Sena observa na introdução, em «tempos agitados de estruturalismo proclamado» (SENA 1970: III); e apareceu numa coleção em que tinham sido feitas proclamações. A definição de «estrutura» é de Jean Piaget (apesar de Sena caracteristicamente sublinhar que tinha usado o termo sete anos antes dele). Segundo

Piaget, diz Sena, uma estrutura pode ser definida como «um sistema de transformações que comporta leis enquanto sistema [...] sem que [aquelas] [...] façam apelo a elementos exteriores». (*ibidem*, p. IV).

Não é, porém, a definição de Piaget que interessa a Sena, ou um método que dela possa ser extraído. Interessa-lhe uma precisão que acrescenta para uso próprio. Esta precisão é muito importante para o seu entendimento de Camões. «O estruturalismo deste estudo», explica Sena, «é menos de exibição de metodologias modernas que de revelação de preocupações antigas, inerentes à concepção estética de Camões. Poderia dizer-se que, aqui, *o estruturalismo é dele*» (*ibidem*).

Sena usa a palavra «estruturalismo» como usara «estruturalidade» em 1966; e como se usa normalmente a palavra «estrutura» para descrever com admiração as qualidades morais de alguém. Os três termos designam uma propriedade de objetos (em especial de pessoas), semelhante a ser ruivo ou ser admirável, e não uma conclusão metodológica, ou o conteúdo de uma descoberta. Não *descobrimos* por meios estatísticos que alguém é ruivo ou é admirável; embora acreditemos que as percepções que temos dessa pessoa são fiáveis. A estruturalidade é a propriedade de alguma coisa se transformar «sem [...] apelo a elementos exteriores». É essa propriedade que é «demonstrada» por meios estatísticos. Não pode ser, contudo, encontrada por meios inferenciais. Em 1966, Sena observara que os arquétipos são «tácitamente descobert[o]s no seu significado estatístico» (1966: 31). O uso do advérbio «tácitamente» veiculava uma insinuação epistémica que não desenvolveu. O livro de 1970 esclarece que os meios estatísticos são, em relação a estruturas, parecidos com o nosso aparato sensorial em relação a pessoas; confiamos tacitamente neles para poder chegar não-inferencialmente à conclusão de que alguém é ruivo, ou de que alguém tem «estrutura».

Percebe-se que Sena descreva este problema como uma preocupação antiga. A definição das propriedades características de uma pessoa digna de admiração é uma preocupação comum a muitas formas de crítica de arte, de historiografia e de teoria moral. O encontro com Camões por meios estatísticos é para Sena um encontro com as propriedades que fazem de Camões o poeta característico que admira tanto. O que Sena admira na «estruturalidade» de Camões é aquilo que lhe importa na definição de Piaget de «estrutura»: a ideia de «leis [...] que não façam apelo a elementos exteriores» (SENA 1970: IV). A versão mais clara deste interesse é o principal assunto do seu conhecido poema sobre Camões, publicado em 1963: o nunca haver «elementos exteriores» naquilo que é admirável e nessa medida estrutural, isto é, o facto de nenhum fator externo, salvo talvez a convicção de que a expressão estatística de certas propriedades é epistemicamente fiável, pode caracterizar aquilo que admiramos em Camões. Não se pode então dizer que as propriedades de Camões sejam estatisticamente analisáveis; mas antes que as análises estatísticas intimam («tácitamente») o facto de aquilo que em Camões é estrutural não se

dever a fatores externos. Trata-se de uma espécie de estatística por cortesia, para a qual nenhuma regularidade é requerida, e da qual toda a regularidade, visto que implicaria a ideia de um Camões por comparação, é em última análise inimiga.

Disse atrás de passagem que a designação «matemática» corresponde para Sena a dois tipos de interesse. Há uma relação entre esta estatística por cortesia e o *segundo* desses interesses. São também exemplo desse interesse perguntas como «Será que em *Os Lusíadas* [...] também [...] [o Número de Ouro] aparece?» (*ibidem*, p. 177); ou que significará o «harmonioso equilíbrio» entre o «somatório sucessivo» de duas curvas? (*ibidem*, p. 119). Alguns críticos censuraram a Sena uma preocupação exagerada com «a estrutura numérica» (MATOS 1972: 59), e a proposta constante de «determinadas operações cuja necessidade não é patente» (*ibidem*, p. 60). Tal não significa que rejeitem completamente a preocupação e as propostas. Concedem sem dificuldade que possam existir relações entre Camões e «a filosofia esotérica» (*ibidem*, p. 59); e aceitam, como Sena aliás escreve, que as preocupações numéricas de Camões estão obrigadas por uma «mentalidade que era, na especulação «metafísica», a do tempo dele» (SENA 1970: 102). A inclinação de Sena é por isso muito comum, e pode ser facilmente tornada natural através de doses homeopáticas de história das mentalidades. Luís de Sousa Rebelo, a quem o remédio era familiar, chamou-lhe «uma orientação perfeitamente legítima na crítica moderna» (1986: 108).

A orientação não será só moderna; mas também não tem a ver com a «mentalidade» do século XVI, ou com inclinações particulares que alguém, e muito menos Camões, tivesse tido nessa altura em matérias de «especulação metafísica». É antes uma definição reconhecível de ler e de saber ler; e uma característica de pessoas que sabem escrever e contar. Considerar «preocupações numéricas» como ocupações legítimas não se distingue bem de se achar que ler consiste em encontrar coisas que foram deliberadamente escondidas naquilo que se anda a ler. A tarefa implica ideias acerca das motivações de quem esconde essas coisas, nomeadamente a de que o faz para benefício daqueles poucos que mais tarde as encontrarão, e possivelmente para desespero de quem não pertence a esse número. É acompanhada pela convicção de que os que se lhe dedicam têm um talento especial para explicar coisas que foram propositadamente dispostas por terceiros de modo opaco.

Existe uma relação entre esta «orientação perfeitamente legítima na crítica moderna» e os casos frequentes de particulares que passam partes importantes das suas vidas, muitas vezes à noite, a encontrar soluções para problemas: a explicar coincidências entre curvas, propriedades de números, ou a disposição de pedras ou folhas de chá. Em assuntos literários a principal característica desse interesse pela matemática é a de confirmar sempre a ideia de que nada e.g. num poema foi deixado ao acaso. A «matemática» neste sentido serve para justificar a admiração por quem dispôs as coisas de um modo opaco, isto é, pela «estrutura» de quem inventou as estruturas. Sem surpresa Sena considera que «seria demasiado acaso que, na

estrutura do poema, o número de estâncias da “Viagem” fosse um valor *tão próximo* da duração exacta da navegação do Gama, em dias» (SENA 1970: 116); pergunta se «Acaso se reparou que o Canto V é precedido por *quatro cantos mais* extensos que ele, e sucedido por outros *quatro cantos menos* extensos» (*ibidem*, p. 77); e observa que, dado que *Os Lusíadas* têm 1102 estâncias, e que $1102=2^{10}+78$, a potência a que 2 é elevado corresponde ao número de cantos de *Os Lusíadas*, e o número 78 corresponde a «6 vezes as 13 Iniciações» (*ibidem*, p. 81). «Nada», conclui exausto, «em *Os Lusíadas* é ocasional» (*ibidem*, p. 168).

Sena manifestamente acredita que as suas frases se referem a propriedades de *Os Lusíadas*; e acredita que «as matemáticas» permitem descobrir essas propriedades. Mas ao mesmo tempo não é complicado perceber que, estando a referir-se a meios matemáticos, Sena não está a fazer matemática, ou a falar de propriedades de *Os Lusíadas*. Quando transcreve «em forma algébrica» as relações entre o número de estâncias dos dez cantos do poema em *treze equações* (*ibidem*, p. 87-88), defende que «estas expressões [...] mostram claramente que tais extensões de modo algum foram escolhidas arbitrariamente» (*ibidem*, p. 88). Atribui, porém, o facto de ter descrito a extensão de dez cantos em 13 equações às propriedades do número 13; ora este número denota uma propriedade da *sua* descrição algébrica das extensões dos dez cantos. Podendo estar a aludir às virtudes do número 13 não estará seguramente a falar de *Os Lusíadas*.

Não foi um erro dele, e a que quem lhe lamentou os exageros estivesse sempre imune. Um caso semelhante e bem conhecido tinha-se já passado com o pioneiro da crítica camonianiana, o autor de *Os Lusíadas*. Na sua descrição dos efeitos da Batalha do Salado Camões tinha mencionado em pormenor uma recomposição heráldica; observou que o escudo do Rei passou a «certificar» uma vitória sobre cinco reis. O Rei mandara por isso incluir cinco escudos nesse escudo. Não se ficou, prosseguiu Camões, por aí. Nesses novos escudos mandou pintar «[...] os trinta / Dinheiros por que Deus fora vendido» (3.54.1-2). A «matemática» sugere que, em caso de repartição igual, haveria seis dinheiros por escudo. Como o conhecimento geral, e decerto a sua experiência, indicariam cinco, Camões acrescentou: «Em cada um dos cinco, cinco pinta, / Porque assi fica o número cumprido / Contando duas vezes o do meio [...]» (3.54.5-7). Este ato de contar dinheiros não pode ser imputado à vontade do rei, mas apenas à descrição pata-aritmética que Camões dela faz.

O número de dinheiros a que Camões chegou, e que lhe foi provavelmente lembrado por uma passagem de São Mateus, mostra atividade mental, mas não matemática. Foi gerado por intenções que nunca requereram que soubesse fazer contas de dividir ou que tivesse acesso a proporções divinas. As suas contas são parte de muitas ações variadas e muitos fins diferentes. Não lhes devem ser censurados erros, mais do que a um vegetariano que faz o gesto de comer um frango devam ser lamentadas inconsistências alimentares. Para Camões, fazer contas sugere intenções ulteriores:

explicar um escudo, queixar-se de um Rei, descrever um monstro, rimar palavras. Talvez Sena, contra o que imaginaram os seus críticos, ao cometer estatísticas tenha finalmente conseguido ocupar a posição de Camões: a posição de quem, feitas todas as contas, estava apenas a ler e a escrever.

Bibliografia

- CAMÕES, Luís de (1980) – *Os Lusíadas*. Ed. A.J. Costa Pimpão. Lisboa: Instituto Camões. 1.ª ed. 1572.
- MATOS, Maria Vitalina Leal de (1972) – «Jorge de Sena e os números de *Os Lusíadas*». *Colóquio. Letras*. N.º 5, p. 58-63.
- REBELO, Luís de Sousa (1986) – «Recensão crítica a *Camões e a divina proporção*, de Vasco Graça Moura» *Colóquio. Letras*. N.º 92, p. 107-109.
- SENA, Jorge de (1970) – *A estrutura de «Os Lusíadas» e outros estudos camonianos e de poesia peninsular do século XVI*. Lisboa: Portugália.
- SENA, Jorge de (1969) – *Os sonetos de Camões e o soneto quinhentista peninsular*. Lisboa: Portugália Editora.
- SENA, Jorge de (1966) – *Uma canção de Camões*. Lisboa: Portugália.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e (1982) – «Jorge de Sena, camonista». *Colóquio. Letras*. N.º 67 (maio), p. 45-52.

Falta uma teoria: Jorge de Sena e Joaquim Manuel Magalhães

FREDERICO PEDREIRA

Irei abordar a obra ensaística de dois autores que me parecem partilhar um mesmo tom crítico: Jorge de Sena e Joaquim Manuel Magalhães. Quanto a Sena, refiro-me neste caso aos volumes de *O reino da estupidez* e a alguns textos incluídos no livro *O dogma da trindade poética*. No caso de Magalhães, tenho em mente dois livros: *Os dois crepúsculos* e *Um pouco da morte*. Ao pensar nestes dois autores e ao reler a sua obra crítica, deparei com um problema de terminologia que, bem vistas as coisas, talvez não seja de facto um problema: serão os escritores que assinam estes textos autores de ensaios ou de artigos? Parece-me, ainda assim, que tanto Jorge de Sena como Joaquim Manuel Magalhães seriam autores bastante inviáveis nos dias de hoje, não só por uma certa intransigência para com modos de expressão padronizados, um mono-estilo de que falarei mais adiante, mas também por razões de ordem prática.

As páginas de ambos que referi foram escritas maioritariamente para jornais. No primeiro volume de *O reino da estupidez*, Sena agradece a uma série de «directores de jornais, revistas ou suplementos literários [que] respeitaram a redacção, ou acolheram a publicação, destes e doutros escritos desagradáveis» (SENA 1984: 7). Por sua vez, Magalhães, na introdução a *Os dois crepúsculos*, escreve: «Resolvi deixar evidente a respiração própria de crónicas que foram, na sua maioria, para jornais» (1981: 9). Entre as publicações referidas pelo autor, constam as tais crónicas sob a rubrica «Algumas palavras», para *A Capital*, que surgiu de um convite da parte de Rodolfo Iriarte para escrever «sobre o que eu quisesse» (*ibidem*) nesse jornal.

Gostaria de me deter em duas expressões dos autores: Sena fala nos seus «escritos desagradáveis», Magalhães refere a benesse de lhe ter sido estendido um convite para publicar «o que eu quisesse». É difícil olharmos para os suplementos e colunas de jornais atualmente dedicados a livros e encontrarmo-nos nas palavras de Magalhães quando refere «uma *respiração própria* de crónicas que foram, na sua maioria, para jornais» (itálico nosso). O espaço disponível para escrever no formato atual dessas publicações periódicas ditas culturais simplesmente não o permite. Somos confrontados com resenhas que poderiam caber em badanas e contracapas de livros ou com *marketing* cultural dissimulado de crítica. É hoje em dia um luxo poder-se publicar «escritos desagradáveis» ou «o que se queira». Porém, a respiração de que fala Magalhães depende não só de um espaço que a acolha como também da certeza

mais ou menos tácita de um público que tenha disponibilidade para se ocupar com longos artigos, crónicas ou ensaios.

Creio que essa certeza se dissipou há muito. Mas para percebermos a indefinição patente entre artigo e ensaio no caso destes dois autores é importante entendermos também como essas noções não eram estritas ou delimitadoras do pensamento de ambos. A questão é que Sena e Magalhães não se pautam por normas identificativas daquilo que poderá constituir um artigo ou um ensaio, ocupando-se unicamente com um exercício de interpretação que, por enviesado ou improvisado que por vezes possa parecer, ascende à categoria de ensaio pelo grau de reflexão investido no texto. Isto, naturalmente, se considerarmos o ensaio como uma «meditação culta» (SENA 1984: 119) e um exercício expansivo do pensamento que se ocupa de si mesmo para deslindar um determinado poema, autor, método crítico ou época literária. Sena e Magalhães transformavam um artigo num ensaio porque não estavam confinados, ou não queriam estar, a uma fórmula de ensaio dito académico, com a obrigatoriedade de referências, citações, notas de rodapé, bibliografia, contextualizações históricas exaustivas ou análises filológicas profundas do objeto de estudo. Sena alude à qualidade circunstancial do ensaio, ou ao artigo de circunstância (*ibidem*, p. 15) não como um constrangimento, nomeadamente quando o mesmo é escrito a partir de um convite, mas, muito pelo contrário, como uma oportunidade igualmente válida para dissertarmos sobre assuntos que nos interessam, sem constrangimentos como o que o próprio Sena indica: «[...] o crítico não tem obrigação de ser o registo civil de quantas obras se publicam» (1988: 13). O «circunstancialismo literário» (1984: 15) referido por Sena parece-me uma receita bastante válida para se falar de literatura. Isto porque toda a literatura não pode deixar de ser profundamente circunstancial. E talvez seja neste ponto que Sena e Magalhães se aproximam como críticos ou ensaístas. Nos seus textos, nota-se uma progressão do pensamento, percebe-se uma dialética em tempo real, ou seja, não existe uma fórmula ou um sistema *a priori* a que tanto um como o outro queiram encostar os seus escritos. Ambos fundam ou conquistam o seu direito à crítica no próprio ato de escrever. As aparentes contradições, hesitações, repetições e ironias que tanto unem estes dois autores em alguns passos das suas obras são ilustrativas desse aspeto.

Dei a este texto o título «Falta uma teoria». Nesta afirmação vejo um tom de censura da parte do aluno de Letras que, um pouco confuso ao ler estes ensaios, procura em vão uma teoria da literatura que unifique ou atribua um sentido retilíneo ao pensamento de ambos. Se alguém quisesse citar certos passos da obra crítica de Sena e de Magalhães, teria de vasculhar muito até encontrar uma frase lapidar que concentrasse as muitas aproximações teóricas do que é dito antes ou depois da referida frase. Tanto em *O reino da estupidez* como nas obras de Magalhães há dois aspetos indissociáveis: um tom de improviso e um comprometimento, uma honestidade intelectual perante aquilo que se diz, honestidade essa a que Sena alude com

a expressão tentativa «ensaios morais» (1984: 11). À semelhança de Sena (*ibidem*, p. 33), também não creio que T.S. Eliot tenha toda a razão quando diz que são os poetas os que melhor sabem falar sobre a poesia de outros poetas. Ainda assim, poderá haver alguma verdade nesta ideia, e que passa pelo envolvimento, ou o tal compromisso intelectual, pelo objeto de estudo, para além do fator importante de existir uma experiência comum. O imprevisto na obra crítica e ensaística de Sena e Magalhães é aparente.

Mas há em ambos uma grande vontade de contar, no sentido mais lato do termo, de oferecer uma interpretação do que foi lido e que não passa por uma tentativa de chegar à verdade de coisa alguma, antes por um esforço de elucidação, primariamente para o autor e só depois para o leitor, dos poetas ou prosadores estudados. Aquilo que Sena e Magalhães fazem é transmitir uma *impressão* de leitura, coadjuvada por elementos estritamente biográficos, históricos e sociológicos, elementos esses que não apagam nunca o cunho autoral, ou o estilo, destes autores. Em circunstância alguma descortinamos em Sena e em Magalhães aquilo que Sena designou «mono-estilo» (*ibidem*, p. 88). O mono-estilo é precisamente a ausência ou uniformização do estilo do autor, quando pequenas deformidades, arritmias da sintaxe ou estranhezas de expressão, tão naturais num autor, são «passad[a]s a ferro» (*ibidem*, p. 90) em favor de uma espécie de higienização aplicada à escrita e à leitura. Sena e Magalhães são autores de textos que poderiam deixar o aluno de Letras algo perplexo a repetir para si mesmo: falta uma teoria. De facto, creio que são autores muito pouco citáveis e avessos a sublinhados.

Nesse sentido, não acho que a mancha cerrada das suas páginas de crítica seja um pormenor pouco importante. São páginas em que o pensamento procura harmonizar-se com a obra de poetas, escapando-se-lhes nos melhores momentos e procurando entendê-los a partir de um aparato crítico pessoalíssimo que tanto deve à experiência como às verdades não menos pessoais que foram apreendidas em leituras transversais. No entanto, sendo o estudo voltado para um poeta, crítico, uma determinada literatura ou época, existe uma tentativa de aproximação e de compreensão que Sena chegou a designar «interpretação em profundidade» (1994: 17) – um pouco, talvez, como os mergulhos em profundidade. O aluno diz «falta uma teoria» e perde-se nas águas turvas do texto dos autores, não raras vezes escritos à prova de sublinhados. A mancha do texto obriga-o a ler tudo até ao fim, se calhar até várias vezes, até encontrar pelo menos uma noção do seu sentido geral, uma teoria que una as pontas soltas, as propostas de interpretação avançadas.

Poderá então a perplexidade inerente à afirmação «falta uma teoria» converter-se em algo mais? Eu creio que sim. Poderá converter-se na certeza de certo modo reconfortante de que o autor não está a propor-nos uma visão universalizante composta por teorias obtidas em segunda mão, mas sim um pensamento que não deixa de ser uma teoria, se por teoria entendermos o resultado de sucessivas aproximações

interpretativas. Só que essa teoria não se impõe ao leitor. Numa entrevista dada ao *Público*, Magalhães refere: «afirmo-lhe que continuo a pensar que detesto a poesia. Aquela que surge para ser poesia, a que se afirma antes de tudo o mais como cartão-de-visita, a que apressadamente procura de imediato um pedestal» (2018). Queria deter-me na ideia de poesia «que surge para ser poesia» e que funciona como uma espécie de «cartão-de-visita». Faço o paralelismo porque me parece que isto também acontece com a obra ensaística: existem ensaios que «surgem para ser ensaios», e é importante colocar a ênfase na palavra «surgem» para elucidar o que leva à escrita, o que conduz à intenção inicial de escrever um ensaio. Volto a referir a mancha do texto crítico. Por vezes, sente-se a necessidade de mais parágrafos, de contextualizações, nota-se um excesso de observações parentéticas, de apartes supostamente curtos mas que são, por vezes, de importância fulcral.

Como Onésimo Teotónio de Almeida refere num artigo a propósito da escrita ensaística de Sena:

Para saber exactamente quais os postulados teóricos de Jorge de Sena, o leitor é que tem de saltar de parágrafo em parágrafo, eliminando aqui, subentendendo acolá, reconstruindo em puzzle as peças que estavam coerentemente articuladas antes de o vulcão rebentar mas que se esfacelaram em bocados com a explosão (1992: 121).

Além disso, Onésimo refere outro ponto importante: «Sena emerge sempre com ar de quem foi importunado e se sente constrangido a ter de pregar verdades para ele banais, ainda que delas se tivesse apercebido pela primeira vez pouco tempo antes» (*ibidem*). Creio que a ideia de o ensaísta emergir «sempre com ar de quem foi importunado» se pode aplicar com alguma justiça não só a Sena como a Magalhães. Superficialmente, há um tom de zanga que une amiúde estes dois ensaístas. Mas de facto há uma certa legitimidade em dizermos que fomos *importunados* para escrever, no sentido em que uma certa inquietação intelectual do leitor diligente, como sempre o foram Sena e Magalhães, tem como seguimento uma tentativa de apaziguá-la por meio do exercício da crítica. Ainda assim, o ensaísta não se importuna apenas com os ensaios ou artigos que lê, mas com as suas próprias perplexidades, que poderá querer apaziguar com um texto, uma interpretação, uma explicação provisória. No caso de Magalhães, isto é notório, dado que as suas críticas são reacções ou respostas às inquietações que as leituras dos poemas analisados provocaram num entendimento sempre mutável da poesia porque sempre informado por esta. Estas reacções têm o seu equivalente em Sena na forma como este leu os críticos ou os teóricos não só do seu tempo como também do seu passado.

Parece-me que a zanga de ambos é com o próprio pensamento, que procura atribuir um sentido ao que leram e de que resultam imediatas empatias e por vezes con-

frontos de sensibilidade. As obsessões e inquietações expressivas, passando pela rejeição do mono-estilo e de uma escrita passada a ferro, são talvez a marca desse compromisso do autor perante aquilo que lê. Essas obsessões transvasam-se em obsessões temáticas em Sena e Magalhães, obsessões essas muitas vezes salutares. Repare-se, por exemplo, como Magalhães pode juntar num seu livro de ensaios um texto inteiramente dedicado à temática do litoral português (1989: 187-195), que acaba por ser um demolidor ensaio sobre uma geração que recusa deliberadamente os pressupostos de uma democracia com uma desatenção cívica e humana não muito longe daquela que é demonstrada num texto referente aos «Prosadores de centro comercial» (*ibidem*, p. 183-186), pautados por uma lógica mercantilista da literatura. Independentemente de haver ou não razão no que Magalhães escreve, importa muito mais outro facto, que creio ser comum tanto a Jorge de Sena como a um outro autor de ensaios circunstanciais: Carlos de Oliveira. O que une o pensamento destes autores é o gesto salutar de não delimitarem o seu exercício crítico ao espaço circunscrito daquilo que se pode dizer sobre livros: Magalhães fala de uma praia da Consolação para se referir indiretamente a uma geração perdida para a cultura livresca, ou começa por fazer referência a «dois bilhetes de autocarro, deixados esquecidos por Ruy Belo numa edição do seu primeiro livro» (*ibidem*, p. 145) para descrever uma ligação entre Wordsworth, Dylan Thomas e a obra do poeta português, ao passo que Jorge de Sena opta por descrever um pequeno anedotário biográfico, efabulado ou não, fornecido por amigos e inimigos, para se referir a uma importante questão: citar ou não citar em textos de cariz ensaístico, podendo também resgatar do esquecimento um poema de 1785, neste caso «O reino da estupidez», de Francisco de Melo Franco, para se referir à boçalidade e ao oportunismo intelectual da vida cultural no Portugal de 1956 (SENA 1984: 73-78).

Talvez a versatilidade e a independência crítica de Sena não se coadunasse hoje em dia com os exaustivos parâmetros do estado da arte requeridos para financiamentos externos no contexto de uma investigação académica. É possível até que a referência a fontes obscuras como Sena faz não favorecesse o seu currículo nesse sentido, por exemplo quando começa um breve estudo (1994: 93-101) sobre a obra de Gerard Manley Hopkins e T. S. Eliot, partindo da leitura de um hoje obscuro livro, *Mastery and Mercy*, de Philip M. Martin, um cónego de Newcastle. Neste sentido, não é também de estranhar que Sena se sirva, num dos seus textos, de «algumas bombas atómicas» que os americanos fizeram rebentar em 1945 para, depois, se referir num tom mordaz a certos puristas e «amantes insaciáveis do espírito» e a quem fala «do absoluto com lágrimas na voz» (SENA 1984: 157). E é também com essa ameaça da bomba atómica em mente que Sena aproveita para colocar os pontos nos is e denunciar um certo histerismo intelectual de supostos «espíritos cultos» a propósito do uso e abuso de certos conceitos:

Apresentar a metafísica, querendo enaltecê-la, como uma entidade em si mesma, é amesquinhá-la e ridicularizá-la, porque só genericamente se pode dizer «a metafísica», à semelhança de quem diz «a baleia». E, depois disto, fugir para a metafísica como quem foge para os Mares do Sul – perdão, para os do Norte, que aqueles são os da bomba! (*ibidem*, p. 158)

Este género de versatilidade na expressão, de associações e comparações por vezes esdrúxulas, está patente, como dizia, também em ensaios de Carlos de Oliveira: o autor parte da compra fortuita de um exemplar «por preço de amigo» de *Maria Adelaide*, de Manuel Teixeira-Gomes, num *stand* da feira do livro, passando por um curto diálogo com o vendedor e por considerações várias sobre esse autor, para depois mudar o rumo do texto e centrá-lo numa crítica aos leitores da sua época e a uma «confusa sociologia literária» em que os livros de uma autora como Irene Lisboa não se vendem porque «o “triumfo” exige o anúncio, o slogan, o cartaz, a montra» (OLIVEIRA 1979: 170).

Creio que tanto em Sena como em Magalhães existe uma certa cegueira benigna na crítica, cegueira intrínseca ao modo de expressão e às temáticas escolhidas, que resulta em benefício da frescura crítica destes autores: são as suas obsessões particulares de expressão e de pensamento que iluminam, por assim dizer, a obra de poetas a partir de pontos de vista muitas vezes inusitados e que um outro ensaísta, talvez praticante do já referido mono-estilo, poderia ignorar com facilidade. Assim, as embirrações de Sena e as perplexidades de Magalhães contribuem decisivamente para o renovado tom ensaístico de ambos, precisamente porque existe um comprometimento fundo com o objeto dessas irritações. Julgo que não se deve encará-las como entraves à análise, mas, pelo contrário, como um espelho do interesse que leva muitas vezes à escrita fulgurante, por vezes apressada ou distraída de detalhes de menor importância que, ainda assim, constituem muitas vezes o *corpus* de uma teoria da literatura «como deve ser».

Existe em Sena e em Magalhães uma necessidade de passar o testemunho, no sentido de transmitir uma impressão daquilo que se leu, pois sem essa elucidação pessoal vertida em escrita, com ou sem diatribes, o que foi assimilado não ganha totalmente forma. Creio que é neste ponto que o facto de tanto Sena como Magalhães serem poetas se revela importante, dado que o poeta ou o escritor faz muitas vezes do seu ofício uma tentativa de dar resposta às impressões que obteve das suas leituras e de se posicionar numa tradição só por si inquietante de tão vasta e complexa. Existe, assim, uma natureza reativa no caso do crítico-poeta, uma necessidade de se elucidar a si mesmo antes de elucidar os outros, e talvez daí advenha a estranheza inicial que provoca a leitura dos seus ensaios: a natureza tentacular das reflexões de Sena e de Magalhães é muitas vezes mais rápida do que a própria mão que as descreve, e por mão entenda-se aqui estilo, o que faz dos seus ensaios espécies um tanto exóticas.

Será, assim, difícil não se perspetivar a obra ensaística destes dois autores como um esforço redobrado para se compreenderem também a si mesmos enquanto poetas, inseridos numa tradição mais ou menos relevante do ponto de vista pessoal e que tanto pode passar por um laborioso entendimento de Camões e de Pessoa, no caso de Sena, como de poetas que convivem no mesmo ambiente cultural do próprio ensaísta, como sempre aconteceu no caso de Magalhães. Não acredito que seja necessário ser-se poeta para se escrever melhor sobre outros poetas. Ainda assim, parece-me válida a ideia de que essa confluência entre experiência e «meditação culta» (SENA 1984: 119) apontada às obras de outros escritores poderá atribuir às diferentes teorias da literatura um aspeto bastante diversificado e mais promissor do que o academismo de um ensaísta da espécie «registo civil de quantas obras se publicam» (SENA 1988: 13) que «discorre em função de fichas» (SENA 1984: 119), como as obras ensaísticas de Sena e Magalhães acabam por comprovar.

Bibliografia

- ALMEIDA, Teotónio Onésimo (1992) – «O ensaio teórico à la Jorge de Sena. *Colóquio. Letras*. N.º 125/126 (jul.), p. 119-128.
- MAGALHÃES, Joaquim Manuel (2018) – «Odiaria ser um totalitário do gosto». *Público*. (26 out.).
- MAGALHÃES, Joaquim Manuel (1989) – *Um pouco da morte*. Lisboa: Presença.
- MAGALHÃES, Joaquim Manuel (1981) – *Os dois crepúsculos: sobre poesia portuguesa actual e outras crónicas*. Lisboa: A Regra do Jogo.
- OLIVEIRA, Carlos de (1979) – *O aprendiz de feiticeiro*. Lisboa: Sá da Costa Editora.
- SENA, Jorge de (1994) – *O dogma da trindade poética (Rimbaud) e outros ensaios*. Porto: Asa.
- SENA, Jorge de (1988) – *Estudos de literatura portuguesa*. Lisboa: Edições 70. Vol. 3.
- SENA, Jorge de (1984) – *O reino da estupidez*. Lisboa: Edições 70. Vol. 1.

Jorge de Sena, a arte da fuga às paixões tristes

SILVINA RODRIGUES LOPES

Os homens tomaram de tal modo o hábito de obedecer a outros homens que a liberdade é, para a maior parte, o direito de não serem submetidos senão a Senhores escolhidos por eles próprios. As suas ideias não vão mais longe e é por aí que fica o fraco sentimento da sua independência. O próprio nome de poder dado a todas as funções públicas atesta esta verdade.

Condorcet

Qualquer tipo de discurso é suscetível de incluir uma dimensão crítica, incluindo a de crítica da crítica, que no entanto importa principalmente quando é excedida na escrita pela fuga a qualquer pretensão instrumental e, por conseguinte pelo movimento que faz do seu colocar-se um apagamento voltado para a vinda do inesperado. Nesse sentido, irei sobretudo considerar em publicações de Jorge de Sena o sentido de desprendimento de atitudes reativas e o endereço aos outros, à sua disponibilidade ou expectativa sem conteúdo prévio. Eis um exemplo, o poema «Não me perguntes se amo... »:

Não me perguntes se amo. Aceita que eu deseje
e seja ardor, ternura, expectativa.
Tudo o mais não importa, é perder tempo de vida,
Se de amor que te dou o meu desejo cresce (SENA 2013-2015, vol. 2, p. 833)

A reflexão que se segue visa o propósito acima indicado em dois momentos: o primeiro parte de um vasto conjunto de leituras – textos teoréticos, estudos diversos e poemas; o segundo incide numa ocorrência em particular – textos sobre Fernando Pessoa, tomados como solicitação de pensamento, de problematização.

A afirmação pelo estudo, pela hospitalidade, pelo desejo

Jorge de Sena fez do seu amor pela poesia enquanto manifestação superior da existência um movimento irradiante pelo qual o que escreveu se não fixou, nem é fixável, em modelos, teorias, ou interpretações. Não é que não tenha dado conta da

preponderância que a teoria literária teve na segunda metade do século xx e não tenha investigado o que nessa área se produziu. Porém, frequentemente, a hesitação atravessa aquilo que escreveu, não deixando intactas as postulações mais entusiásticas. Alguns excertos de textos em que isso é mais evidente podem ser exemplo de como a preocupação com a expressão, mesmo quando em conflito com propósitos de cientificidade, prevalece e se reafirma em variadas circunstâncias.

A diversidade de ensaios que Jorge de Sena publicou integra-se em vários domínios das ciências humanas, com especial incidência na área da literatura e da história da cultura. Eles permitem perceber como a vontade de conhecimento e aperfeiçoamento técnico compõe com a disponibilidade para a mudança e a afirmação da contingência. Entendo que a eleição deste último aspeto como orientação de leitura permite perceber uma obstinação na irredutibilidade da escrita ao conhecimento, à historiografia ou à fruição estética, permitindo igualmente construir uma perspectiva na qual se entende que a heterogeneidade de registos discursivos praticada pelo poeta participa da consciência da impossibilidade lógica de metalinguagem, que se mostra decisivamente na poesia, embora os outros tipos de escrita (leitura, ensino, tradução, etc.) também dela participem e sobre ela reflitam.

Pode verificar-se a consciência da provisoriedade de teorias e métodos na pouca importância que Jorge de Sena deu ao esclarecimento do que as fundava, valorizando, sobretudo, o abalo que introduziam nas práticas institucionais, e insistindo na recusa de as integrar em sistemas filosóficos. Para além disso, encontra-se uma reiterada repetição de propósitos norteadores dos estudos de literatura enquanto insubordinação contra a injustiça da mediocridade aristocratizante, frequentemente venerada no passado e na atualidade.

Mesmo quando são colocados objetivos teoréticos e metodológicos de modo mais evidente, como é o caso de *Dialéticas da literatura*, verificamos que a esses objetivos se sobrepõe o sentido de responsabilidade pelo qual as teorias são destituídas de primazia absoluta, pois embora sejam recursos inventados para auxiliar a compreensão, elas não a garantem, uma vez que aquele que escreve se expõe ao que excede a compreensão, e como tal a propriedade de classificações e descrições só ocorre retirando-se.

São reconhecíveis na obra do autor vários elementos pertencentes à terminologia «marxista», os quais se vão repetindo ao longo dos tempos, mas com particular incidência em primeiros livros – o recurso à dialética hegeliana como base da explicação da história, a tese da transformação da quantidade em qualidade e, em geral, as referências à negatividade como procedimento racional necessário –, sendo em seguida evidente um período em que é muito insistente o empenho e o recurso frequente a propostas estruturalistas e à aplicação das mesmas. Porém, essas ocorrências perdem sentido ao participarem do movimento de desgaste do estabelecido – fuga à negação do heterogéneo, e conseqüentemente a quaisquer

mecanismos de exclusão, os quais se perpetuam como sucessivas apresentações do mesmo. Não se confinar à negação é afirmação no pensamento da sua inseparabilidade do pensar (escrita, fala), que de modo nenhum o precede. Tal exigência abandona a integração em sistemas filosóficos, e proporciona uma prática em que a implicação numa saída de si enquanto sujeito unitário conjugará experimentação, aventura e estudo enquanto elementos de um dirigir-se aos outros em expressões nunca inteiramente separáveis da contingência em que são dadas/aceites.

Dialéticas da literatura, publicado em 1973, apresentando-se como um livro dedicado à metodologia e à valorização da construção de tipologias, não deixa no entanto de inscrever uma função autocorretora, no sentido em que as conjeturas teóricas se conjugam com ressalvas que para além de assinalarem um estado de crise dos estudos literários que os abriu à consciência da mudança, são também em vários momentos a explicitação de que se trata de conjeturas, que, como tal, não sendo definitivas, pretendem estar isentas de qualquer força impositiva¹, aquilo que deve caracterizar toda a escrita. O referido livro seguiu-se à dominância do estruturalismo nos estudos de literatura nos anos 60, a qual se apresentou em vários países como uma tábua de salvação contra as apreciações «impressionistas» então preponderantes, que apareciam cada vez mais como simples manifestações de arrogância erudita que selecionavam e ordenavam o campo literário em função de uma suposta linearidade histórico-cultural e do bom gosto – uma crítica exercida como autoridade em função do estatuto da sua proveniência, única justificação dos juízos a que se dedicava. No estruturalismo, na sua vertente técnico-metodológica do estudo da literatura, julgaram alguns, entre os quais Jorge de Sena, encontrar entraves à pretensão institucional de apresentar como verdade inquestionável o que podia não ser mais do que espontaneidade e utilização dos textos segundo o bel-prazer de cada um.

Com efeito, embora invoque a pretensão de cientificidade do estruturalismo, o facto de Jorge de Sena afastar a possibilidade de integrar as suas propostas de métodos de estudo em sistemas filosóficos, indica que considerava como inaceitável qualquer perspectiva que colocasse o uso da linguagem como instrumento do exercício da razão exterior à contingência da linguagem e da imaginação. No fundamental, o entusiasmo com que em *Dialéticas da literatura* se apresenta a apologia do recurso a métodos visa, sobretudo, a importância de haver constrangimentos que pudessem contribuir para que se prestasse uma atenção mais demorada aos textos. Como se pode ler no final do excerto desse livro, a seguir transcrito, o método vale como «hipóteses de trabalho e nada mais». Nesse sentido, ele nada

1 Note-se que a importância dada ao método é assim atenuada, remetendo-o para uma atitude interrogativa, uma não-aceitação do estabelecido, que não visa a abdicação a uma autoridade «científica».

garante, é provisório e a sua aplicação não pode eximir-se à responsabilidade inerente ao escrever/publicar, que dele não decorre.

[...] a arte só é responsável perante si mesma, do mesmo modo que os políticos só são responsáveis – e ainda não aprenderam bem isso – perante a felicidade e a liberdade dos povos, tal como os povos queiram ser livres e felizes pela democrática lei do maior número (com a consequente representatividade livre dos menores números) – Mas, também do mesmo modo, essa responsabilidade é de *adequação formal*, não a um conteúdo (como se imaginava antigamente, quando o mundo impunha «conteúdos»), mas a uma intenção. E esta intenção representa precisamente o carácter didáctico de toda a arte. Mas didáctico de quê? De consciência, de lucidez, de liberdade, de tolerância, de complacência, de compreensão, de piedade, de relativismo, de amor do próximo, de respeito pelas mais estranhas idiosincrasias, e sobretudo de *exigência*, uma exigência que não é de nós impondo-nos aos outros, mas de nós exigindo de nós mesmos uma *adequada, correcta e certa expressão*. Sendo responsável perante si mesma, a arte é assim responsável, como nenhuma outra actividade do espírito, pela *imagem do homem e da sua capacidade de criar* [...]. Esta responsabilidade, com menos garantias exteriores, é por certo mais pesada do que qualquer outra – e os grandes artistas do passado, quando se individualizavam, nunca realmente consideraram que qualquer forma de responsabilidade fosse mais importante do que esta. É por isso que, na arte do passado, importa muito pouco o «assunto» que parece importar tanto e era encomendado, e importa muitíssimo o pormenor, ou a estrutura em si. Os assuntos são o mais perecível da obra de arte: se, por eles, as julgássemos, só seria arte a do nosso tempo. Ora, a adequação, ou a estrutura em si, são o que cai sob a alçada de uma crítica não-judicativa, ou de uma crítica como tal. Uma crítica, que seja antes de mais metodologia. As visões sistemáticas devem reduzir-se àquilo que muitas vezes se esquece que elas são em ciência e filosofia: *hipóteses de trabalho* e nada mais (SENA 1973: 106-107).

No excerto acima, é muito evidente a impossibilidade do que se defende: a) uma autonomia absoluta da arte; b) uma «adequação formal», não a um conteúdo, mas a uma intenção que representa «o carácter didáctico de toda a obra». A impossibilidade de a) e b) só seria desfeita, só poderia haver conjugação de autonomia e intenção se a arte fosse um sistema fechado e, como tal, trouxesse inscrita a sua lei. Desde que se considera que a intenção (o carácter didáctico) visa a liberdade e o que lhe é relativo, teremos de admitir que tal não ocorre, uma vez que a arte é feita e dirigida a seres livres, sendo que ser (totalmente) comandado e ser (totalmente) livre são hipóteses que se excluem. A separação de forma e conteúdo

que sustenta a ética deontológica de Kant não postula a liberdade, supõe-na como condição do agir. Por esse motivo, a analogia com o Imperativo Categórico, que parece estar implícita no excerto citado, é ilusória: falar de ensino (didática) em relação com qualidades humanas como lucidez, liberdade, tolerância e outras, é partir da prematuridade do homem e da sua necessidade de aprendizagem, que não cessa com a sua capacidade de agir livremente, pois mesmo quando as suas ações lhe são juridicamente imputáveis ele continua a aprender, sem que nunca atinja uma capacidade de discernimento que lhe permita prescindir de continuar a aprender a viver.

Uma máxima formal como princípio do agir pode ser discutível, mas no que se refere à aprendizagem é completamente inviável, pois a intenção de «consciência, de lucidez, de liberdade, de tolerância, de complacência, de compreensão, de piedade, de relativismo, de amor do próximo, de respeito pelas mais estranhas idiossincrasias e, sobretudo, de exigência, uma exigência que não é de nós impondo-nos aos outros, mas de nós exigindo de nós mesmos uma adequada, correcta e certa expressão» (excerto acima) envolve tematizações e desejos, ou seja, não obedece a qualquer *telos*. É por isso que o ensino (no texto, a «didáctica») faz parte da humanização, para a qual não pode ser apresentada uma origem ou um fim. A fala, o discurso, implica sempre uma relação entre pessoas (indefiníveis e sem imagem) e aquilo de que falam, que é objeto de tematização, deixando em aberto o direito à resposta e à não resposta. Só na base desses direitos se compreende «a exigência que não é de nós impondo-nos aos outros, mas de nós exigindo de nós mesmos uma *adequada, correcta e certa expressão*». Os qualificativos sublinhados podem indicar que o artista, naquilo que faz, se implica em promessas de justeza: na atenção às expressões em que o mundo se apresenta, como articulação de acontecimentos, seres, entes, ideias e desejos que, impedindo a fixação do mesmo, vão contribuindo para que a exigência humana de justiça se mantenha. Por isso, da exigência em relação a si próprio não se pode deduzir que a arte seja «responsável perante si mesma» – a responsabilidade, tal como a liberdade, não é uma prerrogativa de qualquer tipo de objetos, mas de quem a faz e acolhe, o que a torna, como Jorge de Sena diz, inseparável da dignidade humana e não permite que esse fazer e acolher se imponha aos outros.

Quanto à possibilidade de separar a forma da arte do seu assunto («na arte do passado, importa muito pouco o “assunto” que parece importar tanto e era encomendado, e importa muitíssimo o pormenor, ou a estrutura em si. Os assuntos são o mais perecível da obra de arte: se, por eles, as julgássemos, só seria arte a do nosso tempo»), a figura que corresponde a essa separação não é a de um uso da linguagem que não suscite terceiro termo (referência, ideia, conceito, assunto), o que é impensável em termos de responsabilidade. Uma interpretação da desvalorização do «assunto» que a coloca em relação com a valorização do pormenor,

como é o caso, atende ao facto de a arte ser invenção de formas indissociáveis de usos da linguagem que não correspondem a hierarquizações prévias, que não se identificam com contextos dados e que, pelos seus traços aleatórios, resistem à assimilação em termos de assuntos. É como tal que, não existindo em si, persistem enquanto promessas.

Noutra passagem do ensaio, «Sistemas e correntes críticas», a que pertence o excerto acima citado, proposições teóricas do mesmo ensaio são refutadas dando expressão nítida a um conflito entre a pretensão de análise científica das obras de arte e o desejo de estudar e escrever obras de arte:

«Todavia, nenhuma crítica pode imaginar-se funcionando num absoluto de estruturas e de correlações internas, *em si*. Não há, na arte como na vida, *em si*, a não ser como «hipóteses de trabalho», e é este o erro principal de muita crítica que se imagina «ontológica» ou «fenomenológica».

[...] Esta palavra *estudo* conduz-nos a uma das atitudes fundamentais da crítica contemporânea. Até muito recentemente, seria um escândalo dizer-se que a crítica estuda as obras (SENA 1973: 113).

Ainda no mesmo ensaio, a valorização do estudo é a da atenção aos objetos concretos (*ibidem*, p. 128). Quaisquer que sejam os estratagemas (métodos) que a ela conduzam, eles não importam senão como abertura de *hipóteses* (sublinho). Daí que, recusando que a crítica pretenda moralizar ou deva ser «uma polícia de costumes», se considere que «A ética de um crítico [...] consiste essencialmente em não fazer batota ao jogo» (*ibidem*, p. 140). Fazem batota não só aqueles que «não usam critérios adequados» ou «ignoram aquilo de que estão falando», mas também os que fingem que julgam em nome dos métodos que usam. Porque nenhum estudo esgota o seu objeto, um crítico que estuda «falha, se ele não tiver consciência do “mais”, e se não inculcar no leitor a exigência desse mais que falta» (*ibidem*, p. 141).

Por outras palavras, a consciência do não definitivo dos textos escritos acompanha o estudo, guardando (protegendo) os objetos estudados da voragem que existe na negação do jogo, seja pela ciência, seja pela batota. A tarefa de tradução, que foi muito importante, a todos os títulos, em Jorge de Sena, parte da compreensão dessa abertura, do que é guardado ao ser recebido e apenas enquanto tal é ensino que, como diz, não se prende a suposta transcendência, da Idade de Ouro, ou do Espírito, que não separa o viver no mundo do desejo de quem vive: «[...] foi o que o Modernismo tratou de descobrir – a dialéctica entre estar-se no mundo, ou só ou mal acompanhado, mas de, no fim das contas, não termos outro mundo senão este, e o que desejamos que ele seja» (SENA 1994: 302).

Aquele que estuda é um guardador: Jorge de Sena e Fernando Pessoa

O que Jorge de Sena publicou sobre Fernando Pessoa é importante enquanto investigação que suporta um interesse pela expressão poética do pensamento, sendo, por isso mesmo, um desdobrar de complexidade que é já alteração de um dizer noutro, dissipação de rastros de um movimento de saída de si que enquanto expressão poética não é exclusivo de qualquer tipo de discurso. Pelos mesmos motivos, a reflexão sobre esses escritos não se incumbe de qualquer processo de apuramento de supostos lugares de um suposto cânone nacional. Pretende sim colocar hipóteses onde a dissipação acima referida possa ser guardada, resguardada, do desejo de memória como construção de um património disponível. Como se verificará, na relação de Sena com Pessoa, o pensamento dá-se em rutura com as ideias de influência, elitismo, objetividade e verdade transcendente, sem que tal se circunscreva à simples declaração, pois coloca a exposição ao desconhecido como condição e partilha do pensamento.

Tendo Fernando Pessoa e Jorge de Sena escrito poemas e diversos tipos de textos, construindo uma diversidade de perspetivas, frequentemente contraditórias, o seu estudo não pode deixar de os considerar em termos de composição «dramática»², a qual deve ser pensada sem subordinação a qualquer pretensão de encontrar instâncias unificadoras, seja a de responsabilidade consciente, seja a de autor. A ausência de instância unificadora é lição de ambos. Com ela se conjugam, entre outros, os seguintes aspetos: valorização da ipseidade; indissociabilidade de estética e ética; ficção e exílio.

A importância dos estudos de Jorge de Sena sobre Pessoa é, pois, não só a sua importância enquanto tais, mas também a dos motivos inspiradores que surgiram desse encontro. Falar de influência não faria sentido. Quer Fernando Pessoa, quer Jorge de Sena admitem que escrever rompe com conceções de progressiva superação de supostas tradições (fazem-no apesar de não terem sido imunes à ideia de sucessão de vanguardas que desvendam o sentido da história). A principal evidência disso é a insistência na relação outrora-agora, que apresenta a memória como um emaranhado de construções precárias, cuja possibilidade é preciso salvaguardar pela reescrita.

Aquilo que com Pessoa, e apesar dele, desencadeou em Portugal, no campo literário, uma discussão sobre um dito problema da personalidade do autor, da sua unidade, da sua divisão em personalidades inventadas, ou simplesmente da rutura com a conceção corrente de personalidade, levou Jorge de Sena a esclarecer a sua demarcação face ao psicologismo em ensaios como, entre outros, «O poeta é um fingidor», 1959 – e «Introdução ao *Livro do desassossego*», publicado postuma-

2 Aqui, «dramático» distancia-se da ideia de «drama em gente» enquanto referência a um plural de personalidades, heterónimos ou personagens.

mente, em 1979. Ao estabelecer uma aproximação de Nietzsche e Pessoa quanto à questão do fingimento, fundamentou a irrelevância das acusações de insinceridade de que este último vinha sendo alvo, apresentando o fingimento como parte de uma poética modernista, na qual considerou essencial a criação voluntária de personagens, sensações e estilos, que Pessoa partilhou e exacerbou. Quanto ao ensaio «Introdução ao *Livro do desassossego*», aí se colocou a impertinência de se considerar a escrita de Pessoa sob a perspectiva da insinceridade, e apresentou uma nova explicação para os heterónimos, dizendo que são «realidades virtuais de um homem que cindiu em estilos as suas íntimas contradições e versatilidades e que [...] era, rodeado de «eu» positivos, um *anti-eu*» (SENA 2000: 147).

Note-se que o recurso às expressões «*anti-eu*» e «*não-ser*», enquanto negações dos termos positivos «eu» e «ser», não põe em causa usos mistificatórios destes vocábulos, pelo contrário pressupõem-nos como termos cujos usos são evidentes. Assim, nessa formulação, a escrita de Pessoa pode aparecer como um autossacrifício que nela, ou por ela, se executa, redundando numa simples inversão da causalidade entre vida e escrita: se em Fernando Pessoa a escrita não foi causada por uma suposta pessoa, representada por um «eu», é porque ele se autossacrificou, donde se conclui que a escrita exigiu um martírio redentor – aquele que converteu em muitos quem se destruiu.

Mas Jorge de Sena distanciou-se de qualquer tipo de pretensão de estabelecer relações de causalidade entre quem escreveu e o que escreveu (relação do escritor à escrita ou vice-versa), não admitindo qualquer tipo de negação da dimensão criadora da poesia, nem aceitando que esta pudesse ser concebida sem a implicação de quem escreve. Mas contrariando igualmente a sua dependência de um anterior – o mito da personalidade do autor, ou o do contexto –, assim se distanciando também do paradigma da negação da ipseidade, afirmando a existência irreduzível à representação e no entanto inscrita no que se diz ou escreve.

Afastar-se da ideia do indivíduo como uma instância representável, um «eu», substância ou forma, que se vai definindo ou que se potencializa, seria afastar-se da suposição de que alguém, através da operação de tornar-se exterior, de pretender concretizar-se no exterior, possa quase-auto-sacrificar-se persistindo como um pequeno reduto contra si-próprio (um «*anti-eu*»). Só a partir da ideia de essência de um «eu» se poderia pensar a vida do poeta como mais ou menos intensa, o que corresponderia à paradoxal capitalização de si através da realização de um objetivo exterior a si (o que é escrito). O equívoco dessas maneiras simétricas de referir o escritor, ou qualquer outro indivíduo humano, o de o considerar como personalidade consistente, suscetível de ser definida através da negação ou acumulação de sucessivos conteúdos que a sujeitariam a avaliação, como se de um conteúdo interior se tratasse, aparece implícito em observações de Jorge de Sena sobre o *Livro do desassossego*. Elas são decisiva para entender uma escrita fragmentária que não só

pensa e inscreve o apagamento do autor – enquanto instância exterior à escrita e enquanto instância promotora da sua unidade – mas também proporciona novas especulações que põem em causa a ideia de personalidade, a de construção unitária de si. É aí que assume uma grande importância o abalar da ideia de desejo enquanto exercício de um voluntarismo supremo, e da poesia como concretização por excelência dele, isto é, como percurso para um suposto absoluto, a consciência da inconsciência, que colocaria o poeta num lugar de exceção face aos simples mortais.

Fazendo notar que no *Livro do desassossego* a escrita se apresenta como apagamento das representações de uma personalidade (ou semipersonalidade) – apagamento que não radica na atualização de quaisquer funções, ou sequer numa vontade de poder –, Jorge de Sena contribui para a compreensão de uma escrita que se expõe enquanto movimento para fora (desgaste) das implicações através das quais a oposição interior/exterior condena à redução da vida a fixações em torno de problemas sem sentido. A partir daí o apagamento surge enquanto exercício de liberdade, afirmação do irrepresentável em expressões sem garantia nem ausência dela – jogo em que respostas e propostas valem como tais, por só valerem por outros que as relançam fora de qualquer continuidade.

Numa certa perspetiva, a escrita de Fernando Pessoa aparece como tendo sido, nela e contra ela, capturada por uma pergunta insólita e paralisante, que o pensamento moderno colocou e para a qual foi apresentando respostas. Mas essa pergunta, «quem sou eu?», foi também nele também colocada como antídoto do seu próprio veneno. Foi-o quando se mostrou como uma pergunta sem sentido: se «eu» apenas corresponde ao uso da primeira pessoa na construção de uma frase, um «eu» não existe, ninguém é um «eu», e não faz qualquer sentido pretender-se um «eu», um plural de «eus» ou um «anti-eu».

Quando Pessoa, em 1935, numa passagem destacada no referido ensaio de Jorge de Sena, anunciou que pretendia criar «novos tipos de fingir que compreendo o mundo, ou antes, de fingir que se pode compreendê-lo», ele estava a sugerir que «fingir que compreendo» e «fingir que se pode compreender» são quase equivalentes, o que, de modo quase impercetível, afasta, na escrita, e quanto à escrita literária, quer a falsidade do fingimento no uso corrente da linguagem, quer a garantia de um exercício de compreensão – «fingir que se pode compreender» não é compreender, é uma condição da compreensão que abala a oposição entre compreender e não compreender. Vai no sentido do referido abalo a construção de uma distância entre o uso das regras consolidadas nos usos comuns da linguagem e o uso literário ou poético. Através da afirmação do fragmentário, a rutura com a continuidade imposta por aqueles usos dá a pensar, no *Livro do desassossego*, a suposta causalidade do agir, do pensar e do sentir, bem como a sua participação da construção de uma suposta personalidade formada por hábitos que, garantindo o sossego, concorrem para a paralisia do pensamento.

Nessa perspectiva, o exercício do fingimento não é equivalente ao desenvolvimento de uma potência que se atualiza (negativa ou positivamente), mas, pelo contrário, escrever-fingindo (literariamente) é um modo de saída da violência concretizado na abertura ao exterior, ao que vem de fora do circuito económico da utilização de recursos, sem o que não haveria linguagem (o seu uso) isto é, não haveria modos de conexões irreduzíveis e universalizantes que os falantes estabelecem com os outros, e com as coisas.

A partir do primeiro projeto de edição do *Livro do desassossego*, Jorge de Sena ter-se-á apercebido de que alguma coisa de muito importante se expunha naqueles fragmentos, o facto de eles se mostrarem sem suporte, sem um «eu» – «cabide» ou pai fundador. Daí que se tenha afastado da armadilha do Um que se divide em vários e verificado que o conceito de personalidade não permite compreender o humano na sua potência criadora. No que seria uma introdução ao livro, ao falar sobre a ciência da construção da personalidade, escreveu:

A nossa personalidade é uma opção na vida, uma acumulação de opções – nada mais: e acabamos «unitários» pelo que escolhemos não ser, ou desistimos de ser, ou tememos poder ser. Acabamos unitários por defeito, quando dantes se julgava que assim começávamos na vida (SENA 2000: 147).

Recusando a ideia de um *telos* como princípio construtor da personalidade, Jorge de Sena coloca com pertinência a importância da decisão (escolha). A personalidade como questão de escolha é refém de um sentido de escolha que, como escolha do representável, se apresenta na recusa. Destaco o modo como voluntarismo e liberdade se colocam pela negação: a personalidade, não sendo algo determinado geneticamente, é construída por negações – «o que escolhemos não ser, ou desistimos de ser, ou tememos ser». A falta, resultado da privação, faz os homens «unitários por defeito»: tal como no arredondamento por defeito à unidade há infinitos números fracionários que são excluídos, também na personalidade como soma de recusas há exclusões. Num caso e noutro o que se exclui é infinito e vai no sentido do infinitamente pequeno, do impercetível. Daí que a construção de si-mesmo como personalidade seja meramente funcional, tal como a introspeção que a permite: aquele que se constrói como uma (ou várias) unidade(s) constrói-se por medidas de outros, por imagens que o situam num certo espaço público e circunscrito aos conflitos com ele, por avaliação de si (das suas escolhas) na terceira pessoa. Mas esse lado funcionário, que exclui o segredo e as contradições, pouco é face à responsabilidade estética e ética, pela qual a decisão não é apenas recusa, mas abertura ao que vem, consciente e inconsciente, fora de qualquer nostalgia ou desejo de absoluto (de consciência do inconsciente).

Se Fernando Pessoa abjurou a ideia de personalidade unitária, considerando-a «uma ficção como qualquer outra», um fingimento feito por molde unificante, tendo em conta o que foi dito sobre a escolha, não se pode inferir que «ele se recusou a optar, ou optou pela negação de ser». A decisão que a escrita é tem de deixar em aberto a resposta de outros, o que significa que tem de deixar por resolver o que é irresolúvel, a dispersão de vozes ou assinaturas que se inscreve no dizer, destituindo a prevalência da intencionalidade – a qual só existe no uso apenas informativo ou comunicacional da linguagem. Aquilo que as contradições podem suscitar, o que os cortes assinalam, o que a imaginação desencadeia sem qualquer razão disponível, tudo isso compõe o que não pode ser imputado a qualquer personalidade ou à negação dela, mas nasce da relação com o mundo e com os outros que no escrever ocorre, como relação de desconhecido a desconhecido.

Da construção de ficções de instâncias-autores a que Fernando Pessoa procedeu não se pode retirar nenhuma conclusão. Rebatê-la sobre o problema da personalidade é apenas uma das perspectivas que pretendem contrariar a dispersão imanente ao trabalho de escrita. Jorge de Sena, no uso da expressão «unitários por defeito», pressentiu que não há um problema da personalidade de Pessoa, mas que o conceito de personalidade é que é um problema e como tal deve ser abandonado. A ficção da personalidade é uma armadilha: ela fecha as portas ao que vem, subordinando-o à unidade de um Mesmo, capturando-o num sistema dialético de negações e superações sucessivas que garantem a repetição/aperfeiçoamento do Mesmo, assim dando forma a uma ideia de progresso necessário. Embora na escrita de Jorge de Sena negação e superação sejam muitas vezes postas em relevo, a expressão que usa no excerto que li, «unitários por defeito», mostra a consciência de que a abertura ao que vem é relação com «outra coisa» e não apenas um procedimento de recusa. Apesar de toda a importância desta e do exercício de avaliação e crítica que a sustenta, o jogo da escrita não se conforma a lógicas, uma vez que implica a persistência de contradições heterogêneas nas quais as afeições se apresentam como o peso da contingência e da não-linearidade temporal.

Sem o desprendimento de pretensões unitárias aquele que fala/escreve não seria insubstituível e inominável. Como tal, a construção de perspectivas diversas e o desgaste delas é, de cada vez, em cada poema, um combate pela expressão enquanto criação irreduzível à representação de uma causalidade, embora se possa pressupor um grau de intencionalidade naquilo que é escrito, uma estratégia para o desejo de sair de si mesmo. Apesar de a negação como recusa ser tema na escrita de Fernando Pessoa, bem como na de Jorge de Sena, ela não é um procedimento orientador, dado que o desejo de sair de procedimentos definidos, sugere o indefinido que tudo divide e não permite qualquer síntese. Por isso, o que é importante não é a negação, mas a divisão insuperável que suporta a universalização sempre

recomeçada, estranha à ideia de progresso, à oposição entre escolha e não escolha ou a qualquer outra solução.

A ficção de autores, ou qualquer outra, não anula as forças dispersivas do escrever, um fazer que não é ato (poético ou outro), justamente porque a responsabilidade do escritor, não cabendo numa forma unitária, expõe-se como responsabilidade para além da consciência de si: aquele que escreve ao retirar-se a qualquer horizonte da situação em que o faz, abandona a forma limitadora do confronto sujeito-objeto. Como tal, retira-se ao nome próprio e à autoridade que lhe está subjacente, e que decorre da sua imagem pública. O modo como pretende fazê-lo não determina aquilo que escreve, pois tudo o que escreve pode ser lido em circunstâncias em que os seus livros surjam sem qualquer enquadramento contextual. Colocar o enquadramento, o horizonte ou o contexto como determinantes seria condicionar aquilo que é por condição incondicional. A retirada do nome próprio pode assinalar uma atenção a esse movimento, tanto quanto este pode ser assinalado, como é o caso de Jorge de Sena, pela reiterada declaração de que o que se escreve não tem valor pela sua proveniência, mas pela sua abertura inesgotável à leitura.

No abandono da reivindicação de uma garantia para o que escreve, o escritor afirma a sua responsabilidade pela liberdade que lhe é dada de publicar, a qual suporta o desejo de afirmação de si enquanto singularidade, sem qualquer outro compromisso que não seja o de respeitar a singularidade dos outros, de nada pretender impor-lhes, sem iludir que aquilo que escreve se dirige ao seu pensar/sentir. Essa destinação sem destino é um modo de atenção a elementos do mundo numa temporalidade única. Por ela, o escritor desvia o uso da linguagem corrente e, por singularização universalizante, cria um idioma, uma maneira única, uma contra-assinatura que é a sua afirmação na relação instaurada. Qualquer estratégia de escrita fica presa no paradoxo de uma intencionalidade que quer afirmar o poder, continuar a ser limitadora. Mas a escrita é também, e principalmente, movimento de saída: confrontos e saídas, indissociáveis. Como Jorge de Sena frequentes vezes afirmou, a escrita de um poema não lhe acontece a partir de um pensamento prévio, mas de uma interrupção em que se torna evidente a inseparabilidade de pensar e escrever.

Sendo muito evidente a reflexão sobre a poesia e sobre a dimensão artística em muitos poemas de Jorge de Sena, em especial em *Metamorfoses*, entendo que a afirmação do corte com o antes do escrever não significa nenhuma menor atenção à expressão, mas parece-me muito relevante por assinalar a fidelidade à escrita como desvio das construções dominantes (oficializadas, naturalizadas) da realidade. A saída daquilo que repudia como busca da autenticidade e como instrumentalização da escrita decorre em Jorge de Sena da preocupação com a expressão, uma vez que, sublinha, «[...] sem expressão a consciência humana não existe ou não é comunicável» (2013: 75). Mas expressão não é apenas consciência, nem exposição român-

tica de um interior, distante e sabedor, assim como também não é o recurso a uma retórica profissional, a uma linguagem decorativa, a um esteticismo. Expressão é escrita. Quando se pensa escrevendo poeticamente, a «ausência» de quem escreve, a ipseidade, inscreve-se nas relações que a linguagem cria.

Não se escreve sem corpo. Não se pensa sem corpo. A dimensão poética da escrita e da leitura inicia-se como relação estética, sensível, na suspensão de hábitos e modos consolidados de ver o mundo: aí o (re)começo é permanente, como o é quem escreve enquanto ser-tempo (re)nascido pela linguagem.

No poema «Fidelidade» encontram-se inseparáveis, isto é, apresentando-se nas mesmas palavras, a construção de uma cena de interlocução e a reflexão sobre ela. Essa indiscernibilidade é a de afeto e pensamento, afirmação do sentir no uso da linguagem, inseparável dela, e do recomeço que a altera, ao instaurar, fora da relação sujeito/objeto, um novo e não pragmático modo de interlocução. Leia-se:

Diz-me devagar coisa nenhuma, assim
Como só a presença com que me perdoas
Esta fidelidade ao meu destino.
Quanto assim digas não digas que é por mim
Que o dizes. E os destinos vivem-se
Com outra vida. Ou como solidão.
E quem lá entra? E quem lá pode estar
Mais que o momento de estar só consigo?
Diz-me assim devagar coisa nenhuma:
O que à morte se diria, se ela ouvisse,
Ou se diria aos mortos se voltassem (SENA 2013-2015, vol. 1, p. 225).

A fala do poema, na primeira pessoa, e como tal irredutível a qualquer instância emissora, conceito ou figura, é dirigida a um interlocutor igualmente desconhecido, distante na sua proximidade. Essa fala responde no poema fazendo-se apelo à resposta de outro: «“Diz-me devagar coisa nenhuma” (a propósito, lembre-se um verso de um poema de Fernando Pessoa – “Não digas nada”»»). A solicitação de um dizer tácito é já um gesto de aceitação, um «sim» (um «“assim”»: quanto assim digas [...]»), sendo também apelo a outro «sim», que, vindo corroborar a singularidade dita como «este destino», venha propiciar a passagem do sentimento de solidão gerado pelo isolamento («E quem lá entra? E quem lá pode estar /Mais que o momento de estar só consigo?»») para a solidão enquanto base inultrapassável da relação com os outros e o restante mundo. O primeiro movimento, o da pura proximidade que supõe confiança, aceitação incondicional, ocorre em palavras ditas e carregadas de tempo: O verso inicial («Diz-me devagar coisa nenhuma, assim») começa como afirmação da linguagem quando não há nada a dizer. O seu apelo a

uma resposta é apelo a outro dizer, no comum uso da linguagem e na consciência da mortalidade, que nela se diz. O segundo movimento, o da distância do condicional («Diz-me assim devagar coisa nenhuma: / O que à morte se diria, se ela ouvisse, / Ou se diria aos mortos se voltassem»), pertence ao mesmo tempo da proximidade, aquele que, sendo primeiro, se torna também segundo. Ou seja, onde o sim incondicional se torna preocupação com a morte, e como tal com a vida. Aí encontramos uma divisão fundadora em que estética e ética são indissociáveis: por um lado, a resposta que vem da proximidade mais radical do outro, a aceitação incondicional do desconhecido e a responsabilidade de salvaguardar a sua existência; por outro lado, pelo facto de a exigência de responsabilidade implicar os usos da linguagem, constituídos por regras partilhadas, essa exigência esbarra com a impossibilidade de dizer o singular que nos usos da linguagem apenas se inscreve como secreto – corte, silêncio, «coisa nenhuma» – e como tal, no devir-outro do mundo, isto é, das relações que na sua heterogeneidade o compõem.

Ao afirmar a dimensão estética, proximidade, através da inscrição do heterogéneo, a literatura não é alheia à ética, enquanto exigência que sustenta o viver com os outros na distância em comum, a exigência de ser justo. A não-subordinação da literatura a qualquer valor ou regra que lhe seja exterior foi uma condição colocada pela modernidade literária, que dela fez decorrer um modo específico de leitura, aquele que a aceita enquanto ficção, assim garantindo a sua não determinação pelas oposições moral-imoral, verdade/mentira, real/imaginário e verosímil/inverosímil. Como tal, ficção, em sentido literário, distingue-se de conjectura construída como auxiliar do raciocínio, da teoria, da pedagogia, etc. O que a distingue é a não-totalização, o facto de nela, e quanto a ela, não haver a última palavra, e assim poder ser palavra de aproximação, palavra que diz o segredo, «coisa nenhuma», e palavra que salvaguarda a dignidade de pensar.

Trata-se então do modo como, na escrita, as representações de fragmentos de mundo – não só as habituais, mas as mais diversas representações, lembradas e imaginadas – se entrelaçam num uso contingente da linguagem, único como tal, isto é, num uso participante do ser-tempo de quem escreve, «responsável» pelas falhas que desconcertam e suscitam o pensamento. A expressão de Pessoa «outrora agora», que Jorge de Sena também faz sua, é formada por duas palavras que, tendo uma terminação fonética em comum, dão bem a ideia do duplo imperfeito e an-árquico, o duplo que não é cópia e assim coloca a diferença do segundo em relação a um primeiro que nunca existiu como tal, nunca foi presença, pois ao ser nomeado, dito em palavras, sem as quais não teria existência assinalável, foi simultaneamente trazido e traído (traduzido). Nesse movimento, o «agora» faz-se outro «outrora», e a repetição diferenciante nunca se conclui.

Pela sua pertença ao tempo, o acontecimento, imprevisível, só pode ter como referência o que «terá sido» ou «terá havido». Seja na referência a acontecimentos

públicos ou íntimos, seja na reflexão e imaginação, a responsabilidade do escritor é salvaguardada pela memória que se perde e fica, na invenção como contra-assinatura do não-presente. Desse movimento da memória escreveu Jorge de Sena, «Se fosse preciso e indispensável, de cada vez que se pense em alguma coisa, fazer o levantamento de tudo o que se disse, neste mundo, acerca dessa coisa, não se chegaria nunca a pensar nada» (SENA 1961: 121). Observou igualmente a nulidade da pretensão de encontrar em toda a ideia um antecedente, do que fez a caricatura dando como exemplo a diversidade de proveniências que a escrita convoca na construção de uma personagem: «um nariz é de fulano, a boca é de cicrano, um gesto é de beltrano, a paixão que sofreu é do vizinho do lado, e nem o ficcionista é capaz de dizer (embora um crítico mais tarde lèpidamente o seja) de quem era o fígado» (*ibidem*).

Com a ideia de que «Não se acredite nunca que haja poesia demasiado intelectual» (*ibidem*, p. 54) vem a de que o intelectual não é o resultado de uma especialização, ele tem de subtrair-se a disposições petrificantes, como as assunções de genialidade, autenticidade e vocação, que destacam o escritor por maus motivos, os da arrogância, e não os da sua implicação, os da razão apaixonada, de que fala numa entrevista:

Quanto a paixão, eu não sei fazer nada, nem sequer dar uma aula, sem apaixonada emoção [...]. Tenho pavor da repetição e da rotina, como da frieza pessoal: nem sequer um douto artigo eu sou capaz de preparar sem actividade febril, ou de escrever sem a mesma ansiedade com que um poema me aparece (SENA 2013: 63).

Na escrita não literária de Jorge de Sena, a intencionalidade articula-se com dois fatores que contribuem para impedir o ensimesmamento. Trata-se da multiplicação de estudos em muitas áreas – literatura, poesia, filosofia, ensino e outras –, e de neles se construir uma diversidade de perspectivas, que não exclui a contradição e compõe um drama de onde emergem fragmentos de reflexão sobre humanidade e desumanidade, opressão e recusa dela, hábitos, políticas, etc. Esses textos, suportados pela curiosidade, pela crítica e pela imaginação, não pretendem transmitir um saber já feito e garantido por quaisquer meios fora dele, daí decorrendo uma disponibilidade para experimentar métodos e teorias como suportes de uma disciplina do estudo que faz parte do corte com a opinião.

Ocorrendo o pensamento de modos diferentes, não há no entanto fundamento para qualquer hierarquização desses modos, uma vez que em todos eles se coloca a dualidade originária de estética e ética. Daí que pretender que um poeta seja apenas poeta é um abuso, contra o qual Jorge de Sena se insurge muito frequentemente. Qualquer indivíduo, pelo facto de ser livre e viver em sociedade, isto é, de a sua existência não ser previamente determinada e a sua condição ser a de decidir, assume

uma responsabilidade não específica, a de pensar, e como tal responder, por si, aos outros. Responder sem modelo e sem certeza, mas não sem atenção ao dito e ao dizer, responder aproximando-se e distanciando-se num jogo de singularização e universalização.

O pensamento ocorre na escrita de modos diferentes, a intencionalidade é mais apagada na condição ficcional da literatura do que na condição conceptual da filosofia, o que não impede que estas escritas se contaminem. Mas distinguem-se pelos diferentes usos da escrita e da leitura que supõem, que Jorge de Sena distingue dizendo que nunca abandonou a sua relação inicial com o surrealismo pela qual se formou como poeta (*ibidem*, p. 68). Há algo de justo nessa verificação, a coexistência de diversos modos de distância e de atenção não naturalista que aparece como desencadeada pelo jogo de palavras, pela sua abertura ao acaso, e pelo mistério, afeto, que vem nesse desprendimento.

Quando se considera a ficção literária, e mais especificamente poética, como um modo de pensar que subverte a gramática do discurso referencial e de qualquer outro tipo, verificamos que isso acontece por se tratar de palavras que, na sua associação, o fazem de modo inesperado em frases ou versos igualmente sem encadeamentos previsíveis. Será talvez insólito aproximar estes dois versos de Fernando Pessoa (do poema «Dizem que finjo ou minto») «Eu simplesmente sinto / com a imaginação», de algumas proposições surrealistas. Mas sentir com a imaginação é assentir ao inconsciente, não como um depósito, mas como uma escrita, uma condição do pensamento, uma base intelectual da existência. Não se pensa sem corpo capaz de sensações e percepções, sem as quais o jogo de entendimento e imaginação, que é um uso da linguagem, seria vazio. Estudos – e não lições emanadas de autoridades que se pretendem fontes seguras do saber –, é enquanto tal que Jorge de Sena apresenta muitos textos com incidências e perspectivas inesperadas, que propõe ao juízo dos outros, sem a pretensão de os fazer passar sob uma marca «intelectual». Pelo contrário, postulando que a palavra dada a quem lê não apela para ser consumida, mas sim para ser discutida, contestada, usada com gravidade e ligeireza. Foi na base desse princípio que em muitas ocasiões Jorge de Sena se pronunciou contra o facto de os seus contemporâneos lhe não perdoarem o exercício do juízo em vez da integração passiva na tradição. A recusa decisiva dessa condenação liminar está na não abdicação das suas propostas que, sem contemplações pelas ortodoxias doutrinárias, defendem a multiplicidade de modos de escrita e o desfazer de hierarquias entre eles.

Assinale-se a frequência com que uma escrita sem viseiras dá forma à revolta e suscita a admiração pelo que persiste sem ser imposto pelo uso de retóricas grandiloquentes ou subjungantes, baseadas numa suposta vocação ou numa cientificidade inacessível. Esse tom, que valoriza o trabalho, é já ensino que recorre a estudos anteriores sem ser para cegamente os transmitir e sem dissociar transmissão e inquieta-

ção, de modo a não responder em vez dos outros, colocando-se como detentor de um saber universal, acabado. O valor inspiracional que Jorge de Sena terá recebido de Fernando Pessoa e de tantos outros em nada pode ser visto como relação de filiação ou de influência. Ele decorre da fidelidade à escrita inquieta e inacabada, fidelidade que se cumpre na multiplicação de contradições heterogêneas, que nele se colocam explicitamente como abandono do paradigma do «intelectual» como Mestre de Pensar.

Decorrendo da complexidade da coexistência do literário e do não-literário – concretizada nos textos através de vários modos de encadeamento das frases que os constituem –, a divisão estético-ética do pensamento persiste, apesar de a relação sensível-inteligível ocorrer em gradações diferentes. É isso que impede o estabelecimento de hierarquias e dá razão a insurgir-se contra as pretensões de, através do estabelecimento de especializações e incompatibilidades, minorizar o que não se deixa acantonar segundo os desígnios classificativos de uma estupidez puritana. A ausência de hierarquia decorre da paixão da escrita que se pode concretizar de maneiras imprevisíveis: «quanto a tónus espiritual, eu faço tudo com a mesma devotada excitação, apaixonadamente [...]. Quando me sento a escrever, para continuar uma coisa, nunca sei se, de repente, não escrevo outra» (SENA 2013: 106-107). A defesa da compossibilidade de diferentes modos de escrita e da sua importância tem consequências que se alargam e perturbam o confinamento de qualquer pessoa, incluindo o escritor, a uma especialidade. O direito à palavra não deve ser condicionado a lugares: «os intelectuais, os literatos, não devem considerar-se mais importantes do que realmente são» (*ibidem*, p. 244). E mais:

Eu não penso que o poeta [...] tenha responsabilidades diversas das que lhe cabem como ser humano e como cidadão do mundo, que toda a gente tem obrigação de ser, ou de trabalhar para que os outros sejam (*ibidem*, p. 74).

[...] em política e em consciência dos próprios interesses e dos próprios direitos, o cidadão comum analfabeto não é mais incompetente que qualquer tecnocrata (*ibidem*, p. 245).

A responsabilidade do poeta enquanto cidadão não pressupõe nenhuma indiferenciação da sua atividade, mas sim que esta não decorre de uma competência. Não é a competência (de qualquer tipo) que pode ser invocada como condição do pensar e agir politicamente. Não há implícito aí qualquer elogio do analfabetismo ou das incompetências. Do que se trata é de colocar em primeiro lugar o respeito pelos outros, em termos concretos do respeito por cada um, o que implica que nenhum indivíduo se substitua a outro. Daí decorre que ninguém possa isentar-se das suas responsabilidades políticas, não constituindo o escritor uma exceção, o que nada tem a ver com o considerar a escrita como um instrumento de intervenção política:

nem tudo é político, e a escrita (literária e filosófica) não o é. No entanto, a responsabilidade do escritor não é a que lhe poderia ser diretamente imputável pelo que escreve, mas é responsabilidade indireta pela fidelidade ao compromisso de não pactuar com o afeto triste e miserável de tutela. Nesse compromisso, o escritor, aquele que se apresenta dirigindo-se aos outros no espaço público, intervém no mundo fora da sua escrita e isso tem consequências políticas.

Há uma estreita relação entre as referências que Jorge de Sena faz à exigência de responsabilidade e à sua situação de exilado. Não é de um exílio de anjo caído que se trata, mas também não é apenas um exílio forçado. Ao estar longe dos amigos, do espaço onde nasceu e onde aprendeu a sua língua, a relação com a língua materna através da escrita foi imediatamente júbilo proporcionado por um modo de viver a proximidade na distância e pelo sentimento de não pertencer a nenhum lugar. É nesse sentido que a figura do exílio feliz sustenta o combate contra a condição de vítima, entendida como a de perda do direito à expressão, o qual decorre do não reconhecimento de qualquer pessoa enquanto irredutível a gramáticas discursivas e, no limite, do seu direito a viver. De um modo paradoxal, inicial, a condição de vítima como figuração de qualquer um que, pela sua condição de falante, se sente incuravelmente só, é uso da linguagem que, supostamente espelhando a solidão, é saída desta por nela ser já interlocução. Daí que o diferendo não tenha uma base económica, mas provenha da injustiça que começa na imposição rígida de regras que retiram àqueles a quem são impostas um idioma em que possam dizer a sua queixa. A situação de diferendo (cf. Lyotard) decorre de qualquer pretensão totalitária, de proclamações universais, da «metalinguagem» que se propõe como superação de conflitos.

É muitas vezes nítido nos textos de Jorge de Sena o seu ver-se como vítima: sente-se órfão e votado à solidão pela ausência de reconhecimento. Esses lamentos não devem ser vistos como ressentimento, que não são: o que neles importa é o protesto, o testemunho do diferendo, a saída pela afirmação da contingência dos acontecimentos em oposição às linhas ortodoxas de memória que consolidam cânones e gerem reconhecimentos. Ao manifestar-se contra «o riso dos eruditos e dos doutos, de qualquer cor ou feito», que atacou os seus estudos sobre Camões, Jorge de Sena esclarece o diferendo que suportou isso, ao dizer que «foi a indignação do nacionalismo fascista, dentro e fora das universidades, dentro e fora de Portugal» (SENA 2011: 327-339). Sem pretender aqui discutir as muitas implicações do Discurso de que a frase citada faz parte, refiro-o apenas como exemplo de testemunho do diferendo, por se dedicar a mostrar como um poeta pode ser usado e exaltado pelos piores motivos, os da construção da visão hegemónica, reiterando para além disso a exposição de aspetos que retiram credibilidade às pretensões de fornecer sapientes chaves de leitura que atentam contra a inapropriabilidade do poema.

O traço de ligação/separação estético-ético apenas é salvaguardado na fuga ao estatismo da objetividade. Daí que seja decisivo não encerrar o testemunho na

verossimilhança, a qual está sempre do lado dos automatismos da linguagem, das regras que impedem o encontro com o diverso e variável. O testemunho do diferendo ocorre na decisão que, sem subjugação à lógica, multiplica tipos de frases e encadeamentos – imaginando, desprendendo-se da falsa e esclerosada memória, esquecendo-a ativamente e, sobretudo, sentindo, fazendo passar os conflitos. O abandono ao verossímil colocaria o provável como a perspectiva certa, com a imaginação ao seu serviço. A saída dele é pensamento que se não conforma, como se diz nesta observação referida às comédias de Shakespeare:

Tudo isto é monstruoso e excepcional, tudo isto está muito longe da vida quotidiana e dos juízos da experiência que acerca dela emitimos [...]. Mas será que essa distância existe realmente? Será que a nossa vulgaridade quotidiana não é aquela monstruosidade toda? (SENA 1991: 63).

O protesto enquanto testemunho do diferendo e exigência de justiça não é separável da revolta contra os hábitos e sistemas sociais e políticos que produzem a injustiça. Em palavras do poeta:

A humanidade que se observa é também a nossa; e a transformação que desejarmos não poderá esquecer que os homens se não «comportam», mas sim que eles têm, na sua diversidade e no direito a esta, a única justificativa de se pretenderem outros (SENA 1961: 10).

A partilha da diversidade e não o comportamento de rebanho foi o que o interessou. Isso era um modo de estar com os outros, de renúncia a qualquer privilégio da fala pelo reconhecimento de que falar pelos outros seria já subtrair-se à distância irredutível como condição da interlocução.

Na base da injustiça está o desrespeito pelos outros, que lhes retira a vida, as condições físicas dela, ou a alegria de viver, que é espoliação do mais alto valor da existência. Em «Carta a meus filhos sobre os fuzilamentos de Goya», a alegria como razão de viver é invocada nestes versos: «Acreditei 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» (SENA 2013-2015, vol. 1, p. 349). Insurgir-se contra a ordem construída sobre a existência de vítimas é em Jorge de Sena uma condição da não-abdicação de viver, afirmação de que, onde quer que o pensamento seja celebrado como libertador, aquele que escreve não deve ignorar a condição das vítimas, não deve tornar-se instrumento de jogos de poder que o convertam em ídolo e lhe concedam uma vã glória. Jorge de Sena não foi um intelectual integrado na tradição do *maître à penser*. Simplesmente, ele entendia que ao escrever e publicar não devia fazê-lo sem que no que escrevesse estivesse implícito ou declarado o seu protesto

contra a ameaça de redução dos outros a objetos sob comando, contra a ameaça de negação da dignidade, muitas vezes apresentada como humanismo. Leio algumas passagens do poema «Borras de Império», versos que mostram o humanismo mortífero da aliança do poder e da glória: «Já que nada glorioso se constrói humanamente / sem 10% de heróis e 90% de assassinos». E ainda: «que coisa fedorenta a glória, sobretudo / enquanto não passam séculos e só ruínas / fiquem» (SENA 2013-2015, vol. 1, p. 633).

Se a estupidez é um possível da humanidade, o que dignifica esta é no entanto o combate que lhe move. Ele não se resume de modo nenhum à acumulação de conhecimentos e desenvolvimento de técnicas, mas ao pensamento que dá atenção à fragilidade da vida, sem a colocar em função da morte; que defende a vida, não da morte inevitável, mas da morte vencedora da existência pela incúria. Leia-se o seguinte poema:

Vita Brevis

A vida é breve mas o que a faz mais breve
não é morrer-se nem morrer quem foi
connosco nela espaço forma e tempo.
Que mais que a morte a humanidade encurta
e torna mais estreita a nossa vida.
Só brevemente e por um breve instante
seu corpo nos concede. E brevemente
é que pensar deseja que existimos.
Antes de mortos, antes de sozinhos
E apenas visitados de memórias,
Já todos somos um jornal antigo
deitado fora sem sequer ser lido,
ou somos uma imagem desenhada
na borda do passeio em que se exibem
pisando-a com os pés que desenham
seus mesmos rostos que outros pés já pisam.
A vida é breve, breve, mas mais breve
quanto a quer a estupidez humana
fiel ao tempo ainda em que de espaço
o tempo se fazia e o pouco espaço
na terra imensa a todos não chegava. (SENA 2013-2015, vol. 1, p. 593-594)

A escassez do pensamento encurta a humanidade, hipotecando-a a uma vontade de imortalidade de que a notícia no jornal deitado ao lixo e a representação dos rostos, no passeio da fama, são abreviaturas hiperbólicas. São-no ao serem negação

do desejo, trocado por um mundo sem tempo, em que um suposto sucedâneo dele, o espaço mediático, satisfaz o dito «desejo de imortalidade». No espaço mediático, a fixação dos rostos, supostamente belos, é o esquecimento do irrepresentável do rosto, das breves vidas humanas e seus encontros que o pensamento permite e amplia. O poema testemunha esse diferendo, mostrando como a (re)mitificação é imposição de homogeneização em que se perde a alegria do viver em troca de miragens espetaculares. Quando pela criação de mitos se retira o viver ao concreto, ao tempo breve das vidas, a luta por um pedaço de espaço diz a indiferença e o terror como padrão que a estupidez vai impondo. As imagens de rostos expostas a serem pisadas ratificam o desprezo da interioridade no qual a idolatria consiste: esse é um ideal de vida estreita que destrói a esperança. A poesia, quanto a ela, apela à atenção.

A minha admiração por Jorge de Sena, como neste texto pretendi mostrar, funda-se não apenas naquilo que foi o seu repúdio dos modos institucionalizados de usar a arte como dispositivo ao serviço da menorização de outros – tudo o que a impunha como lugar de verdade decorrente de um estatuto – mas também, e sobretudo, na sua valorização e cuidado da expressão enquanto primeiro passo da hospitalidade.

Bibliografia

- LYOTARD, Jean-François (1983) – *Le différend*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- SENA, Jorge de (2013-2015) – *Poesia*. Ed. Jorge Fazenda Lourenço. Lisboa: Guimarães. 2 vols.
- SENA, Jorge de (2013) – *Entrevistas: 1958-1978*. Ed. Mécia de Sena e Jorge Fazenda Lourenço. Lisboa: Guimarães.
- SENA, Jorge de (2011) – «Discurso da Guarda». *Rever Portugal. Textos políticos e afins*. Ed. Mécia de Sena e Jorge Fazenda Lourenço. Lisboa: Guimarães, p. 327-339.
- SENA, Jorge de (2000) – *Fernando Pessoa & C.^a heterónima*. Ed. Mécia de Sena. Lisboa: Edições 70.
- SENA, Jorge de (1994) – «O Modernismo». In *O dogma da trindade poética (Rimbaud) e outros ensaios*. Ed. Mécia de Sena. Porto: Edições Asa.
- SENA, Jorge de (1991) – *Maquiavel, Marx e outros estudos*. Ed. Mécia de Sena. Lisboa: Livros Cotovia.
- SENA, Jorge de (1973) – *Dialécticas da literatura*. Lisboa: Edições 70.
- SENA, Jorge de (1961) – *O reino da estupidez*. Lisboa: Livraria Moraes Editora.

DO TEATRO E DO CINEMA

Em estado crítico: o Teatro-Estúdio do Salitre lido por Jorge de Sena

MIGUEL-PEDRO QUADRIO

[...] uma das coisas que mais influência teve, por curioso que pareça, na maneira como eu me tornei independente na forma de escrever, foi a estreiteza de um dos meus colegas, que tinha a convicção de ser um dos homens mais inteligentes do mundo [...] e quis constantemente insistir em que aquilo tudo que eu escrevia não era poesia, nada daquilo era poesia, nada daquilo eram versos, nada daquilo tinha regularidade nenhuma, era uma coisa perfeitamente inclassicável. E foi, talvez por uma espécie de oposição ou reacção contra aquela atitude dele tão rígida, e de outras assim, que eu fiquei um poeta moderno sem me dar conta. Quando depois eu comecei a ler mais poesia moderna, muito admirado verifiquei que eu era um poeta moderno e não sabia.

Jorge de Sena

No contexto de uma revisitação da crítica de Jorge de Sena, a releitura da sua intervenção enquanto crítico de teatro parecerá um intento menor, dado o *corpus* em causa se reduzir a uns – em Sena, escassíssimos – 45 artigos. Menor interesse parece residir, se cabe, no estreitamento sinalizado em título, dado que neste texto se pretende observar, tão-somente, as seis críticas dedicadas por Sena a espetáculos produzidos pelo Teatro-Estúdio do Salitre¹.

A hipótese que aqui se segue, porém, é a de que esse reduzido núcleo de intervenções se possa reenquadrar hoje como a primeira reflexão organizada (e publicada) de Sena sobre a modernidade, reconhecido nó górdio da sua posterior intervenção (meta)crítica. A conjectura baseia-se no facto de, ainda jovem e quase desconhecido no meio intelectual português, Jorge de Sena ter tido a oportunidade inopinada de

1 Luis Maffei sugeriu, em 2008 (cf. *passim*), uma leitura conjunta e transversal da intervenção crítica de Jorge de Sena, nos âmbitos do teatro, do cinema e da ópera. E embora coincidamos na definição da «liberdade» e do «rigor» como traços distintivos daqueles textos, julgo que a leitura sobreposta de críticas de épocas muito diversas, no que à evolução do pensamento seniano diz respeito, leva Maffei a confundir a noção de política, em Sena, já que a torna equivalente àquela que defendia a oposição mais ortodoxamente marxista (2008: 112-113). Ver-se-á, adiante, que a divergência entre o poeta e o crítico Gaspar Simões, a propósito da publicação de *O indesejado*, radica, justamente, neste desentendimento teórico-prático.

refletir e de se pronunciar, em público, sobre um projeto que consigo partilhava o desejo de uma renovação vanguardista do tecido cultural português do pós-guerra. Isso mesmo se depreende da intenção expressa no «Manifesto do essencialismo teatral», texto programático lançado aquando da apresentação pública do grupo. Pretendia-se «regressar à verdadeira criação cénica [e] reconquistar a essência do teatro» (REDOL *et al.*, 1996, p. 267, em itálico no original), o que significava «[n]ão [...] dar vida outra vez às formas exteriores da tragédia e da comédia antiga, mas sim [...] voltar a teatralizar o teatro, transformando sentimentos e pensamentos em genuína “expressão cénica”» (*ibidem*).

Desenvolvendo intervaladamente o seu labor de crítico de teatro entre 1947 e 1959 – ou seja, desde o início da sua vida profissional, como engenheiro civil, até ao ano em que entendeu oportuno exilar-se no Brasil (REBELLO 1989: 12) –, é também de modo interpolado que Jorge de Sena acompanha o percurso do Teatro-Estúdio do Salitre. Assim, escreve sobre o segundo espetáculo «essencialista» (estreia e reposição em janeiro e março de 1947. SENA 1989: 37-42; 61), o terceiro, de fevereiro de 1947 (*ibidem*, p. 52-56), o quinto, de julho de 1947 (*ibidem*, p. 80-85), o sexto, de abril de 1948 (*ibidem*, p. 113-116), e o sétimo, de junho de 1948 (*ibidem*, p. 123-126). Integrandos-se esses textos no primeiro lapso em que assinou críticas de teatro na imprensa periódica – *v.g.*, entre 1947 e 1950 (REBELLO 1989: 12) –, o irregular acompanhamento da companhia, que só cessaria a sua atividade em julho de 1950, após a estreia do 17.º espetáculo, resultou quicá ou da fortuita indisponibilidade do crítico ou, mais provavelmente, da sua decisão de só criticar produções que considerasse artisticamente relevantes².

Curiosamente, Sena reconhecia-se como um criador descontínuo também enquanto dramaturgo. Todavia, não hesitava em ombrear as suas peças com as dos melhores, numa estrepitosa demonstração de ufania, que, se não anulava o percalço, lhe terá sido útil para avultar uma zona artística em que se considerava injustamente reconhecido³. Num escrito de 1974, afirmará mesmo que, contando apenas 32 anos, escrevera a sua *Saint Joan*, assim equiparando a peça histórica que editara em 1951 – *i.e.*, *O indesejado* (António Rei), protagonizada por D. António, Prior do Crato, o malgrado candidato ao trono português, na crise sucessória de 1580 –, com *Saint Joan: A Chronicle Play in Six Scenes and an Epilogue* (1923), tragédia que George Bernard Shaw (1856-1950) escrevera tão-somente aos 67 anos. A ilustração escolhida não é particularmente feliz, todavia, pois a relativização da culpa dos intervenientes na condenação à morte de Jeanne d'Arc servira a Shaw para interpelar obliquamente

2 A listagem de todas as produções do Teatro-Estúdio do Salitre pode ser consultada em Redol *et al.* (1996: 268-270).

3 Por si mesmo, aliás, pois Sena preferia autodefinir-se como crítico (apenas) literário: em 1963, por exemplo, apresentava-se como «[...] autor de uma larga obra de criação e de crítica literárias [...]» (1963: 6).

a (in)tolerância da sua época. Pelo contrário, Sena – «bem ou mal» (1990: 12) – pugnara por conciliar a qualidade artística com a recuperação rigorosa do percurso e façanhas de uma figura histórica:

[é] talvez uma produção intermitente, separada por um aparente lapso de uma dúzia de anos, em dois grupos que, para o público e a crítica estão separados por duas décadas. Outros, independentemente de juízos de valor, estão nas histórias literárias ou do teatro, todavia, com menos peças. E consolemo-nos pensando que, por exemplo, Bernard Shaw, se aos cinquenta e três anos, tinha já uma vintena de peças à sua conta, havia começado a escrevê-las aos trinta e seis, o que me dá onze anos de vantagem e a esperança de, aos sessenta e dois, ter aquela vintena (nas quais, para ele, não se incluía ainda *Saint Joan*, dos sessenta e sete anos dele, enquanto, bem ou mal, eu já escrevi a minha) (SENA 1990: 11-12).

O rigor a que aqui se alude não deve confundir-se com exatidão factual, missão que, inteligentemente, Sena descarta como impossível. Frisará, no entanto, que essa dificuldade não diminui a responsabilidade do criador na recolha exaustiva de dados e, sobretudo, na consciência de que a leitura e articulação dos mesmos far-se-á segundo o filtro ideológico de quem os trabalha e cuja única defesa será a vigilância crítica do travejamento teórico em que essa «compreensão» assenta:

[a] verdade histórica existe até ao ponto em que se não escamoteia intencionalmente nenhum dado que chegou até nós; daí em diante, ela depende essencialmente da peculiar compreensão que ideologicamente tivermos dela. Ora, mesmo progressista, uma concepção do mundo será sempre viciosamente ideológica, se não for referida filosoficamente ao ser que a aplica. Isto é, se não implicar uma vigilante e conscienciosa crítica dos postulados teóricos de que decorre (SENA 1963: 9).

Apesar destas intermitências, Sena não deixará de reclamar até ao exílio no Brasil o mérito do seu esforço crítico, chegando mesmo a revelar, logo em 1950, aquando da edição de *Pedra filosofal*, que lançaria proximamente um volume intitulado *Do teatro em Portugal (Ensaios coligidos)*, onde justamente contava reunir os textos que dedicara ao tema (*ibidem*, p. 11)⁴.

Ora, *Do teatro em Portugal* – um livro com título apenas similar àquele que Sena anunciara, já que nele se omitiu o subtítulo previsto – surgiu efetivamente, mas

4 A referência a que alude Rebello surge entre os livros «a publicar», referidos na listagem de obras «Do autor» que abre o seu livro de poemas *Pedra filosofal* (Editorial Confluência).

apenas em 1988, dez anos após a sua morte, integrado na coleção *Obras de Jorge de Sena*, que as Edições 70 publicaram a partir do final da década de 70, sob direção de sua mulher. Numa brevíssima nota introdutória, Mécia de Sena esclarece ficar a dever-se aquela coletânea e a respetiva disposição dos textos à iniciativa do seu organizador, Luiz Francisco Rebello, que teria sido:

[...] uma das primeiras, se não a primeira pessoa, que me escreveu oferecendo-me colaboração e lembrando-me que era necessário publicar tudo quanto, neste caso em matéria de teatro, ficara disperso por jornais e revistas, nos dois lados do Atlântico (M. SENA 1989: 9).

Optando pela simples republicação do «tudo» a que Mécia de Sena alude, o editor intervém, particularmente, na arrumação dos artigos em dois grandes blocos, diferenciados por um flexível critério de nacionalidade e internamente organizados em sequência cronológica crescente (REBELLO 1989: 13). Rebello enriquece o conjunto, pospondo aos textos de Sena umas utilíssimas «Notas bibliográficas» (SENA 1989: 393-422), onde fornece dados de contextualização histórico-cultural, acessíveis tão-somente a quem também participara nos eventos referidos pelo crítico.

Assim, Luiz Francisco Rebello assume o «notável ensaio» (1989: 13) «Da necessidade do teatro» (SENA 1989: 21-32) como pórtico do volume, por considerá-lo «[...] uma “soma” do pensamento de Jorge de Sena sobre a arte dramática, como fenómeno estético e sócio-cultural» (REBELLO 1989: 13). Alinha, depois, um primeiro grupo, que intitula «Do teatro em Portugal» (SENA 1989: [33]-325), nele integrando: (i) as críticas a espetáculos a que Sena assistira até se exilar no Brasil, saídas nas revistas *Seara Nova*, *Mundo Literário*, *Portvcafe* e no diário portuense *Primeiro de Janeiro* («Crítica a espetáculos», *ibidem*, p. [35]-256); (ii) dez resenhas a peças de José Régio, Bernardo Santareno, Miguel Torga, Agustina Bessa-Luís, José Redondo Júnior, Domingos Monteiro, Mário Sacramento, Alexandre Cabral, Afonso Ribeiro e do próprio Rebello («Crítica a livros», *ibidem*, p. [257]-283); e (iii) seis dispersos, cujo ponto comum seria – parafraseando o título de um deles – o *teatro quanto possível em Portugal* («Textos diversos», *ibidem*, p. [285]-325). Bastante mais breve, já que corresponde a cerca de um quarto da coletânea, a segunda parte, genericamente designada como «Outros escritos sobre teatro» (*ibidem*, p. [327]-391), é utilizada por Rebello para recolher um conjunto heteróclito de textos, parte deles versando sobre autores estrangeiros – na primeira e segunda secções, *i.e.*, «Críticas a espetáculos de teatro» (*ibidem*, p. [329]-349) e «Crítica a livros» (*ibidem*, p. [351]-363) –, assumindo os restantes nove («Textos dispersos», *ibidem*, p. [365]-391) um acentuado e genérico cunho metateatral, ainda que alguns se

ancorem, sobretudo, no teatro de dramaturgos como William Shakespeare, Bertolt Brecht ou Eugene O’Neill⁵.

O texto com que Jorge de Sena se estreia na crítica de teatro – «2.º espetáculo “essencialista”. Teatro-Estúdio do Salitre» (*ibidem*, p. 37-42) – lança a primeira secção do volume. Tendo-o publicado na revista semanal *Seara Nova*, a 1 de março de 1947, Sena dedica-o à segunda produção do Teatro-Estúdio do Salitre, emoldurando-o – secamente – pela indicação do objeto de crítica, em título, onde aliás se limita a transcrever a fórmula inscrita no programa de sala.

Coincidentemente, pois, o poeta e ensaísta prolixo, que começava a fazer-se notar no meio intelectual português, cruzava-se, naquela ocasião, com um projeto teatral, também recente e deveras excêntrico, cujo esteio comum – como reconhecerá Luiz Francisco Rebello, um dos mentores e membro da primeira direção do agrupamento – advinha, apenas, de todos os participantes considerarem «que alguma coisa tinha de mudar no teatro português – e que era chegado o momento de o fazer» (REBELLO 1996: 14)⁶. Era, portanto, o «amor ao teatro» – prossegue Rebello, desenvolvendo a sua visão benigna da história do agrupamento – que:

[...] aproximava aqueles homens e mulheres de gerações, formação, tendências estéticas e opções ideológicas e políticas diferentes, quando não opostas. Havia entre eles conservadores e vanguardistas, monárquicos e republicanos, católicos e marxistas, críticos e criadores, alunos e professores (*ibidem*)⁷.

5 Por razões de extensão, Rebello clarifica não ter incluído no volume «dois importantíssimos posfácios ao teatro de que Jorge de Sena foi autor – a tragédia em verso *O indesejado* (1.ª ed., 1951) e as *6 peças em um acto* (1974) –, e o monumental estudo sobre os avatares (dramatúrgicos e não só) do tema inesgotável dos amores de Pedro e Inês» (1989: 12-13). O organizador remata a listagem, enfatizando que, por causa similar, não recolheu na antologia as traduções de Sena das peças de «Molière – *Casado à força*, transmitida pela Emissora Nacional em 1953 –, [e de] O’Neill – *Longa jornada para a noite*, representada pelo Teatro Experimental do Porto, numa encenação de António Pedro, em 1958, e *Desejo sob os Ulmeiros*, publicada em 1959» (*ibidem*, p. 13). Note-se que Rebello desvela, neste passo, um arrojado e esclarecido conceito de tradução, pois inclui aqueles trabalhos na listagem da «obra de dramaturgo» [*sic*] a ser lida por quem aspirasse a «uma apreensão integral do universo dramático de Jorge de Sena» (*ibidem*).

6 A primeira direção do Teatro-Estúdio do Salitre era composta por Gino Saviotti, Luiz Francisco Rebello e Vasco Mendonça Alves, figuras sobre as quais, aquilatando os respetivos – e desiguais – talentos, Sena opinará lapidarmente, na crítica que dedicou à reposição do segundo espetáculo essencialista: «[...] uma direção que concilia o saber do Prof. Saviotti, o jovem talento de L. F. Rebello e a vulgaridade de Mendonça Alves» (1989: 61).

7 Este cruzamento forçado de opções culturais tão ecléticas justifica, provavelmente, que os fundadores do Salitre variassem semanticamente o vocábulo «essencial» para as sintetizar. No entanto, como bem nota Sena (1989: 38-39), a escolha acrescenta quase nada à concatenação de programas estéticos profundamente contraditórios, senão mesmo irreconciliáveis, funcionando como reclame vazio de um impulso renovador, mais voluntarista do que eficaz.

Luiz Francisco Rebello intenta caracterizar assim o singular grupo de bem-pensantes que – sob a égide de Gino Saviotti, então diretor do Instituto Italiano de Cultura – fundara em Lisboa, em janeiro de 1945, o Círculo de Cultura Teatral. Será no seu âmbito – e como resposta imediata à propalada renovação do sistema teatral – que, em 1946, surge o Teatro Essencial (a designação Teatro-Estúdio do Salitre usar-se-á a partir da segunda produção, ver REBELLO 1996: 14), que revelava, *et pour cause*, as modestas condições de produção do grupo. De curtíssima carreira – «cada programa se exibia apenas duas, três vezes, raramente mais!» (*ibidem*, p. 26) – e quase sempre ancorados em peças, algumas inéditas, de autores portugueses (*ibidem*, p. 18), interpretados por jovens atores, amadores ou recém-formados do Conservatório (*ibidem*, p. 24), os espetáculos apresentavam-se numa grande sala retangular, de chão plano, no primeiro andar do Instituto, onde mal cabiam o palco reduzido, servido por meios técnicos e artísticos rudimentares, e uma plateia de cadeiras soltas, que acomodava cerca de cem espetadores (*ibidem*, p. 26). À época, popularizou-se o epíteto de «microteatro» (*ibidem*, p. 15) para referir um projeto que, afinal, inaugurava em Lisboa a solução da *black box*, disposição espacial engendrada pelas vanguardas artísticas europeias, no início do século XX, que, mesmo não sendo já inovadora, terá surpreendido o público de Lisboa, familiarizado apenas com a perspectiva hierárquica das grandes salas de teatro então existentes na cidade, cujas plantas «à italiana» seccionavam nitidamente o palco de uma sala em forma de ferradura, projetada em altura, em que o usufruto dos espetadores dependia da capacidade financeira para se adquirir lugares de visibilidade ampla⁸.

Mas tal nome refletia, igualmente, o escopo experimental, mas nada modesto, de um projeto que buscava legitimar-se, vincando a sua diferença quer do teatro comercial da época – prolixo em revistas brejeiras ou nas burguesíssimas e estafadas altas comédias, de influência francesa –, quer «[...] dos funambulismos dos “metteurs en scène”» (REDOL *et al.* 1996: 266):

[t]odo o movimento mundial da «mise en scène», que caracteriza os últimos cinquenta anos, foi uma justa reacção contra a falta de vida teatral do drama moderno; mas a montagem, sendo apenas a realização cénica dum texto que a condiciona, não pode, por si só, exaurir as exigências do espectáculo. Há ainda dois elementos primordiais: *a obra e a interpretação* (*ibidem*).

8 Sobre o tão decisivo quanto atribulado percurso de Gino Saviotti (1891-1980) em Portugal, veja-se a interessante tese de mestrado de Alexandre Barros de Sousa, *Teatro-Estúdio do Salitre, um teatro improvável entre a arte e a política* (2013). Presume-se que, além de Rebello, só Barros de Sousa terá escrito longamente sobre o Salitre.

O excerto acima transcrito advém do «Manifesto do essencialismo teatral», «[...] distribuído com o programa do primeiro espetáculo e lido no seu início» (REBELLO 1996: 17)⁹. Formulada como um articulado em 12 pontos breves, a nova preceptiva exigia que o teatro se relegitimasse face às demais artes, voltando à diferenciada «expressão cénica» que se inventara na Grécia antiga (REDOL *et al.* 1996: 267). Escreve-se no artigo décimo: «[é] preciso encontrar de novo – nas palavras do texto, e conseqüentemente no jogo das cenas, nos gestos dos actores, nos agrupamentos, nas cores, nas luzes, nas linhas e na atmosfera cenográfica – o ritmo, o estilo, a poesia da representação: numa palavra, o classicismo teatral» (*ibidem*).

Não é difícil reconhecer na redação desta alínea a interferência do passo da *Poética* (cf. 1447a), onde Aristóteles enumera os meios de imitação que distinguem as artes performativas: o ritmo, as palavras e a harmonia, «separadamente ou combinados» (ARISTÓTELES 2018: 37-38). Nem, ainda, recorrer à mesma fonte para descodificar a proclamação, exarada no ponto segundo, de que, «na base do Teatro, há sempre o “gosto representativo”» (REDOL *et al.* 1996: 265). Pretendia-se no mesmo texto, entretanto, que o restabelecimento deste «*classicismo teatral*» (*ibidem*, p. 267) concorresse, outrossim, para o regresso das multidões ao teatro, pois que este teria sido, aquando da sua invenção grega, um «fenómeno coletivo»: «[o] Teatro [...] [f]oi, na origem, uma criação espontânea das multidões, e só em tempos modernos se tornou um facto de refinamento cultural; assim perdeu a sua verdadeira força» (*ibidem*, p. 265). Recusava-se, então, um palco desfigurado fosse pelo realismo – já que «a realidade sem transposição dramática [...] é a morte da arte» (*ibidem*) –, fosse pela sobrecarga «cenotécnica» (*ibidem*, p. 266), que, nos 50 anos anteriores, evoluíra de «uma justa reacção contra a falta de vida teatral do drama moderno» (*ibidem*) até à substituição da «criação do poeta» (*ibidem*).

Quando, no cinquentenário da fundação do Salitre, Luiz Francisco Rebello (1996: 15-16) conclui que o projeto viera juntar-se a «[...] iniciativas anteriores do mesmo tipo, quais entre nós haviam sido, nos últimos anos da monarquia, o Teatro Livre (1904) e o Teatro Moderno (1905) e, vinte anos depois, o Teatro Juvénia (1924) e o Teatro Novo (1925)», evidencia, afinal, a anemia profunda que então caracterizava o sistema teatral português, a qual Jorge de Sena ilustrará cruamente na sua primeira crítica: «[s]abemos todos muito bem que as peças portuguesas só se representam se forem más, e que as estrangeiras só se traduzem se forem piores»¹⁰ (SENA 1989: 37).

9 O texto integral do manifesto foi republicado em Redol *et al.* (1996: 265-267).

10 O desejo de renovação teatral colhe-o Sena no restrito meio intelectual oposicionista. Eduardo Scarlatti, *et pour cause*, um dos fundadores do Círculo de Cultura Teatral, já em 1929 – no prefácio à sua obra seminal *A religião do teatro* – escreve um parágrafo significativo sobre esta inquietação, o qual manterá integralmente, aliás, na segunda edição revista, de 1945: «[s]e algum artista – dos raros que leem os meus livros – puder encontrar em *A religião do teatro* suporte para a grande renovação a empreender; se, nas soluções propostas para vários problemas há muito em litígio na estética teatral europeia, êsse artista obtiver algum subsídio

Mas não só. Ao agregá-lo aos projetos mencionados, cuja relevância foi sempre empalidecida pela sua curta duração e aceitação, Rebello frisa, *a contrario*, que – como antecipara Sena – a influência do Teatro-Estúdio do Salitre se teria limitado, afinal, a destabilizar frouxamente um sistema, impedido de se transformar pela mesma e arreigada antimodernidade de muitos dos seus agentes¹¹.

Em dezembro de 1944, quando iniciou a redação de *O indesejado* (*António Rei*) – a sua primeira peça de teatro, que só chegaria às livrarias em 1951 (SENA 1990: 11) –, Jorge de Sena, em carta a Alberto de Serpa, já manifestara plena consciência de que o teatro português careceria de uma profundíssima transfiguração, tornando-se necessário escrever «o Frei Luís de Sousa ao contrário»:

[c]omo creio ter-lhe dito, favoreceram-me essas senhoras [*Musas*], com uma visitação triunfantemente, assim permita o Demónio (se não perceber que, com a tragédia, lhe piso o rabo). [...] O maior escândalo – meritório! – será um poeta moderno escrever uma peça histórica, e em versos, absolutamente objectiva quanto à história, com coros à grega, etc. O *Frei Luís de Sousa* ao contrário (*apud* Vasques 2015: 100).

Tal reivindicação explícita de modernidade torna saborosamente irónica a suposição avançada por Sena, em 1972, na entrevista citada em epígrafe, de que se descobrira como poeta moderno na juventude, por reação ao conservadorismo de um seu amigo, reconhecidamente inteligente, ainda que incapaz de apreciar arte. Além de que, a contraluz, Sena descreve aqui, também, o que distinguiria a sua de poéticas anteriores. Caracterizar-se-ia ela, então, por um aturado labor de linguagem que, ancorado numa rejeição explícita do romantismo, insinuada através da alusão quase paródica à peça icónica de Almeida Garrett, reivindica uma ligação direta à

para uma obra duradoira; se, finalmente, orientando o meu espírito para os bons modelos da arte, eu tiver estimulado a nossa regeneração: satisfarei o meu entusiástico empenho» (SCARLATTI 1929: XII; 1945: 10).

- 11 Vale a pena lembrar que Luiz Francisco Rebello é mais auspicioso na posteridade que atribui ao Teatro-Estúdio do Salitre, o qual teria servido, «se não de modelo, pelo menos de incentivo aos vários agrupamentos congéneres que, depois dele, começaram a surgir: a Casa da Comédia, os Companheiros do Pátio das Comédias, o Grupo de Teatro dirigido por Manuela Porto, o Teatro Experimental do Porto» (1996: 26-27). Com o rigor intelectual que o distinguia, Rebello não evita lembrar, todavia, que a «direta ligação de quem [...] escreve a essa iniciativa poderá tornar suspeito este balanço, que se quis tão objetivo quanto possível» (*ibidem*, p. 27). Argumentando o carácter pioneiro que atribuíra ao Salitre, Rebello adianta que teria ele servido para reagir à «apatia e o conformismo generalizadamente instalados na cena portuguesa» (*ibidem*, p. 26, itálico nosso) de então, ao mesmo tempo que abria «novas perspectivas» (*ibidem*) – exemplificando-as com a «[...] entrada nos repertórios das companhias profissionais de autores modernos, até aí proscritos ou ignorados, como Anouilh, Lorca, Priestley, O'Neill, Cocteau, revelou novos dramaturgos e [...] seus predecessores, funcionou como rampa de lançamento para uma nova geração de atores e encenadores» (REBELLO 1996: 26). Nas memórias editadas em 2004, Rebello expande o relato e análise da sua colaboração com o Salitre, sem alterar substantivamente a perspectiva otimista de 1996 (REBELLO 2004: 77ss).

matriz clássica (um traço que surgirá igualmente vincado no Manifesto, a que já se aludiu), a uma conscientização esclarecida e pretensamente objetiva da história nacional e a um invulgar (pre)domínio técnico-compositivo, patamar em que deveria ser lida a arrojada trama cultural engendrada pelo poeta. Aliás, quando Sena reclama quer a sua genealogia, quer a linguagem como tela de produção de sentido, quer, ainda, o modo de – nela – acionar dialeticamente a significação institui-se, afinal, como pauta crítica da sua poética, ou seja, como *moderno*, no sentido conferido ao conceito por Edward Mozejko (2007: 20)¹².

Na recensão, assaz ambígua, que Gaspar Simões dedica a *O indesejado*, no *Diário Popular* de 13 de fevereiro de 1952, é justamente a arriscada opção de Sena de metrificar as falas dessa peça que merece o mais rendido elogio do crítico:

[f]osse quais fossem as restrições que eu tivesse de fazer a esta tragédia, o facto de Jorge de Sena ter sido o primeiro poeta português «moderno» a abordar o teatro em verso seria para mim uma credencial da mais alta importância. Não me tenho cansado de apelar para o estro dos poetas modernos portugueses no sentido de entusiasmar estes a seguir o caminho dos seus émulos estrangeiros. Porque não havemos nós de ter o nosso Federico Garcia Lorca, o nosso Paul Claudel, o nosso T. S. Eliot, o nosso Jules Supervielle? (SENA e SIMÕES 2013: 90).

No entanto, se «D. António, Prior do Crato, tinha plenos poderes para falar em verso» (*ibidem*, p. 92), lamenta Gaspar Simões que Sena não alcançasse a verve mais transparente e leve de T. S. Eliot, o qual «em vez de pôr a poesia do passado em trajas modernos», punha «trajas modernos em poesia» (*ibidem*, p. 99):

[o] autor de *O Indesejado* aplica a sua inteligência a condensar o pensamento poético e a sua lucidez a enredar a trama métrica. Os seus versos são ao mesmo tempo cheios de pensamento e comprimidos de forma. O pensamento poético está neles [...], como que pensado: dir-se-á que muitos dos seus versos são «fardos de poesia» passados à prensa hidráulica da arte de versejar. É grande a sua riqueza, mas receio bem que o ouvido do espectador, na sequência das tiradas, necessariamente muito mais rápidas no palco do que na leitura, nem sempre possa apreender o seu conteúdo (*ibidem*, p. 96).

12 Esta reclamação de novidade é recorrente na escrita de Jorge de Sena. Veja-se, por exemplo, o que sublinha na «Carta ao jovem poeta», redigida em 1966: «[...] eu não acredito na Poesia, com maiúscula, preexistente aos poemas em que ela exista» (SENA 2021: 43).

Tal reparo à fracassada modernidade da representação da história é estendido por Gaspar Simões à desarticulação entre esta e uma linguagem que Sena teria densificado até um obscuro gongorismo. Quase a fechar o texto, o crítico insiste mesmo em que «[m]uito ricos, muito densos, muito tensos, os versos de *O Indesejado* afundam-se, por vezes, por falta daquela espécie de membrana natatória que é o plano de entendimento rápido entre o que a música do verso sugere e o que o seu sentido encerra» (*ibidem*, p. 98). A violência com que Gaspar Simões pretende atingir o cerne do projeto estético de Sena explicar-se-á, talvez, pela sua divergência face à abordagem da história selecionada pelo poeta, pois, na redação da peça, este equilibrara o revestimento por trajes modernos com uma recuperação «rigorosamente documentada» (SENA 1963: 7) da sequência de acontecimentos que, em 1578, rodeou a desafortunada aspiração ao trono de Portugal do Prior do Crato.

Não se evidenciando, portanto, uma «intenção *actualizante*» n' *O indesejado* (SENA e SIMÕES 2013: 92) – desiderato que animaria, segundo o crítico, a «atitude *retrospectiva*» assumida por alguns dramaturgos franceses de vanguarda¹³ –, a peça de Jorge de Sena distinguir-se-ia apenas quer pela inovação formal quer pelo rigor historicista. É difícil calibrar o valor deste remoque incisivamente cru, sabendo-se tanto mais que este crítico em particular acompanhara de perto a longa gestação do texto e assistira a leituras privadas de algumas sequências (relação suficientemente documentada pela correspondência entre ambos – *ibidem*, p. 100 – e entre Sena e outros intelectuais. VASQUES 2015: 99ss). Talvez seja plausível sugerir, no entanto, que a explicação resida na divergência de expectativas entre a urgência ideológica de um teatro politicamente comprometido, didático e resistente – assumida por Gaspar Simões, no seu texto – e o desejo mais sereno, reivindicado por Sena em 1963, na introdução a *Estudos de história e de cultura*, de que o esquematismo imediatista do discurso politizado não cancelasse a necessidade de conhecer a história com rigor, para que os argumentos aduzidos na luta contra a ditadura justamente ganhassem densidade e verosimilhança:

13 Mesmo sendo longa, valerá a pena conhecer integralmente a sequência em que Gaspar Simões desestima a peça de Jorge de Sena, por ininteligível: «[n]uma hora em que se estão a representar nos palcos de Paris três peças modernas sobre temas históricos – *Le Diable et le bon Dieu*, de [Jean-Paul] Sartre; *Bacchus*, de Jean Cocteau, e *Le Profanateur*, de Thierry Maulnier – parece não haver o direito de não considerar de absoluta legitimidade o gesto do dramaturgo português que à História Pátria vai arrancar uma das suas figuras mais significativas. Todavia, observe-se que nenhuma das peças francesas citadas se inspirou na história da França. É mais: que nenhuma dessas peças põe em cena qualquer grande figura da história universal. Que é que determinou os autores de tais peças na sua atitude *retrospectiva*? Uma intenção *actualizante*. Retrotraindo ao passado um problema do presente, procuraram Sartre, Cocteau e Maulnier mostrar a permanência de um problema tão agudo hoje como ontem. Essa é a intenção de Jorge de Sena? Não. A tragédia histórica que é *O Indesejado* confere à História todo o seu carácter retrospectivo. Só no passado, e adentro do passado histórico português, ganha sentido o tema de *O Indesejado*. Como tema, enquanto tema, *O Indesejado* é uma peça histórica condenada no tribunal da universalidade. Em muitos dos seus passos, em não poucas das suas cenas, a tragédia de *António, Rei*, apenas é inteligível para o espectador português e para o espectador português que bem conhece a História Pátria» (SENA e SIMÕES 2013: 92).

[p]ara um crítico que sempre pensou a visão sociológica como fundamental à compreensão dos fenómenos culturais, a História é necessariamente indispensável; e sê-lo-á tanto mais, quanto se não contente ele com esquematismos de ordem apaixonadamente política, que habitualmente têm feito as vezes, na cultura portuguesa, de interpretações sociológicas. Como se fosse possível, mesmo por novos métodos e critérios, reinterpretar validamente os dados de uma erudição, que não tenham sido, à luz desses novos métodos e critérios, previamente revistos! E é precisamente o que tem sucedido com um culturalismo que apenas troca o sinal dos dados acumulados pela imensa investigação levada a cabo pelo século XIX, sem retornar às fontes que esta investigação interpretou com diversa filosofia da História (quando a tinha), e não só interpretou como seleccionou e coordenou em obediência a concepções da vida, que não são já, nem poderiam ser, as nossas (SENA 1963: 6-7).

Ainda que a refira cripticamente, Sena não deixará, em 1963, de ripostar com dureza à crítica de Gaspar Simões:

[...] nada haverá de estranho em que, em 1963, apareça interessado por estudos históricos, um escritor que notoriamente se tem ocupado da literatura do século XVI; e que, como poeta e dramaturgo, publicou, mais de quinze anos atrás, uma tragédia que não só pretendeu ser uma meditação sobre o destino histórico de Portugal, como assenta, ao contrário do que costuma ser feito nesse género de teatro, numa investigação rigorosamente documentada. [...] A crítica literária, quando se ocupou dela, foi demasiado literata (ou demasiado «filosófica», se lhe prestou justiça – e não pode esquecer-se como houve quem a prestasse) para relevar este aspecto; e dir-se-ia que deliberadamente esqueceu, ao criticá-la, por ocasião da publicação em volume (1951), que ela, escrita durante o ano de 1945, havia sido lida completa, em princípios de 1946, àqueles mesmos que, cinco anos depois, a criticaram como se a não tivessem conhecido antes (*ibidem*, p. 7).

Tal «rigor obstinado» aplicá-lo-ia Sena tão-somente à composição de um drama histórico ou – na sua exigência de que a reflexão só poderia edificar-se a partir da determinação rigorosa das condições do objeto – poder-se-á intuir um princípio metodológico do seu discurso crítico? Parece ser precisamente essa distinção entre efabulação ensaística e realidade documental que, na sua primeira crítica, o levam a desconsiderar o «essencialismo», proclamado pelos fundadores do Salitre:

[c]laro que – e é o caso do *Teatro essencialista* – muitas vezes as opiniões panfletariamente expendidas aparecem desorbitadas não só da situação nacional do

teatro, como até do estado internacional dos espectáculos. No *manifesto*, que esta época reaparecia apenso ao programa, atacam-se, por exemplo, Gordon Craig e o predomínio da encenação sobre a representação, quando, que eu saiba, não tem havido entre nós, nos palcos, predomínio de coisa nenhuma... a não ser de tolice (SENA 1989: 39).

A condescendência implícita na redução à vacuidade de um enunciado que os autores do Manifesto fixaram como grandiloquente, não sendo invulgar na idiossincrática estratégia retórica de Sena para dinamitar pomposidades inúteis, consubstancia aqui, todavia, a sua frontal recusa de pactuar com laivos paroquiais, observáveis, até, neste grupo de elite. E – sobre as pretensas «traições à “essência” do teatro» (*ibidem*) que o Manifesto também reverberava no teatro que se fazia no estrangeiro – vinca Sena – que

[...] ou já foram ultrapassadas, ou não coexistiram, ou deram belos frutos. De modo que o manifesto não me parece escrito em Portugal, para elucidação do público do Salitre e da crítica em geral, mas proclamado, há dez anos, para um hipotético centro da Europa! (*ibidem*)

Presumo que, à época, Jorge de Sena tivesse ainda escassa experiência de assistir a produções teatrais fora de Portugal, ou, sequer, de contactar regularmente com a crítica de teatro publicada em jornais e revistas estrangeiros. Impressiona, assim, que ao exprimir o que, então, talvez não passasse de uma intuição vaga, fixasse a dimensão performativa como aquela que – ela sim – será acolhida pelas diferentes modernidades como verdadeira matriz do teatro, se é que o conceito faz aqui algum sentido (perceber-se-á melhor, assim, a mágoa que perpassa na sua já referida resposta à censura de Gaspar Simões da sobrepujança literária da sua escrita dramática, traço que sempre se recusou admitir).

Na crítica ao sétimo espetáculo essencialista, acentua, aliás, que

[...] no teatro, para elevação do nível cultural, seja da mais primeira importância preferir-se sempre o *teatro*: preferi-lo às nacionalidades, às idades, à literatura, ao divertimento, e ao êxito, do qual só noutra escala e noutro plano, que não o do teatro de profissão, necessitam os teatros experimentais (*ibidem*, p. 125-126).

Tal remate completa uma crítica muito dura ao programa que se apresentara nessa sessão, que aqui se poderá exemplificar através das suas observações a *Isolda*, poema dramático de David Mourão-Ferreira, que se estreara nessa noite: «[...] a acção nem é lírica nem dramática, mas simples mutações produzidas por artes mágicas, com uma linguagem redundante (ex.: “prodigioso prodígio”) e um vago e agra-

dável sentimento poético» (*ibidem*, p. 125). Seria uma de entre as «graciosidades bem feitas [...], cheias das audácias cediças que tanto encantam o público snobisticamente “compreensivo”, e das piadas alegóricas que a esse mesmo público dão a ilusão de ser muitíssimo inteligente e socialmente perspicaz» (*ibidem*).

Se neste passo, Sena parece recuar na sua crença performativa – aproximando-se do oitavo postulado do manifesto, onde se lia que «[é] preciso reconquistar aquilo que, desde os Gregos, constituiu sempre a força secreta e íntima do espectáculo declamado: isto é, *regressar à verdadeira criação cénica, reconquistar a essência do teatro, no seu sentido clássico*» (REDOL *et al.* 1996: 267) –, já antes, na crítica ao terceiro espectáculo, optara por centralizar na poesia o timbre do teatro moderno, do qual elabora, até, um retrato arguto:

[a]ctualmente, ou por puro retorno às figuras da fábula (Anouilh, Giraudoux), ou por profunda sublimação etnográfica (Garcia Lorca), ou por visão sistemático-religiosa do universo (Claudel, Eliot), ou por criação de uma atmosfera fechada (O’Neill), ou por esquematização angustiosa (Gide, Synge), ou por recurso à alegoria (Auden e Isherwood), ou por individuação simbólica dos protagonistas, todo o grande teatro regressa à poesia e, conseqüentemente, à tragédia. Se não for tragédia, só poderá ser farsa: comédia ou drama burgueses, prosaísmo contabilista das situações, isso acabou (SENA 1989: 55).

Jorge de Sena já demonstrara perfeita consciência de que este seu decreto solene se não adequava à situação do sistema teatral dos anos 40 e 50, cuja indigência expusera na sua primeira crítica:

[s]abemos todos muito bem que as peças portuguesas só se representam se forem más, e que as estrangeiras só se traduzem se forem piores. Que, se acaso é representada uma peça estrangeira de nível superior, isso se deve, não ao seu nível, mas a circunstâncias extrínsecas: ausência de direitos de autor, possibilidade de exhibir uma encenação pinoca, celebridade recente e cinematográfica (*ibidem*, p. 37-38)¹⁴.

A defesa da poesia em que Sena ali se empenhara ganhará particular espessura, se contrastada com os argumentos que utiliza para pulverizar o já referido texto de Mourão-Ferreira e os dois outros que o acompanharam, em cena, naquela produção:

14 Presume-se que Jorge de Sena tivesse aqui presente a trilogia *Electra e os fantasmas*, marcante produção de *Mourning becomes Electra*, de Eugene O’Neill, que a companhia Rey Colaço/Robles Monteiro estreara a 21 de fevereiro de 1943, no Teatro Nacional D. Maria II.

[n]ão acuso as três peças, em questão, de serem reaccionárias. Não são, porque são pior: conformistas. E não poucas vezes o brincar com coisas sérias como o convencionalismo teatral tem dado tintas progressistas a muito conformismo. Nem o facto de Iseu (Iseu, como já dizia El-rei D. Dinis, segundo se devia saber nas Faculdades de Letras, e não Isolda) não acreditar prosaicamente em filtros e se recusar às delícias do guisinho, além de representar uma triste incompreensão do ciclo bretão e do ciclo arturiano, revela uma crença apenas literária na essência da poesia, porque, das duas uma, ou essas coisas se tomam a sério e se integram no seu momento histórico, ou não se tomam a sério, e então apareceram, por sugestão literária, numa consciência materialística (e não materialista) e sem estruturação dialética, como é sintomático do estado actual do «pensamento» burguês mantido artificialmente a balões de oxigénio (*ibidem*, p. 124).

De novo, portanto, rigor e poesia como as duas faces interpelativas e interpretativas de uma modernidade que – como Theodor W. Adorno (*apud* MOŽEJKO, 2007: 16) perspicazmente antecipara – não só já se não reconhecia na figuração realista do real, mas temia, depois, a irrealidade de um real que se metamorfoseia até ao fetiche (*i.e.*, como paródia «conformista», recuperando o grau zero – ou infinito? – de reacionarismo a que Sena aludia).

A estes dois traços distintivos do programa crítico de Sena poder-se-ia acrescentar um terceiro que, provisoriamente, se formula como *o nada que a ausência de liberdade alimenta*. É frequente atribuir-se à atividade da censura estatal a impossibilidade de afirmação e criação artísticas, nomeadamente no campo das artes performativas. Jorge de Sena assume, sem reбуço, o peso desta causa. Mas a sua principal preocupação deriva de uma aplicação mais ampla do conceito, onde o centro se fixa na liberdade de investigação – leia-se, do pensamento crítico –, única possibilidade de aquietar «alarmes, indignações e mágoas» (SENA 1989: 37):

[...] porque as preocupações de cultura, as exigências vitais e a incessante investigação sobre a natureza da liberdade encontrariam, nos dados prováveis soluções dos problemas, vasto campo de acção, forte estímulo criador, ansiosa e sempre incerta resposta para aquela agitação permanente que, ao mesmo tempo, possibilita e aniquila a vida (*ibidem*).

Rigor, poesia e liberdade como tríade da primeira modernidade crítica seniana – ou, dito de outro modo, a irrecusável (e quase passionalmente dilemática) dialética que «possibilita e aniquila a vida» (*ibidem*) – emergem, de modo quase exemplar, no único apontamento verdadeiramente entusiástico que, na crítica ao sexto espetá-

culo essencialista, Sena dedica à apresentação da peça em um ato do dramaturgo italiano Roberto Zerboni:

[d]ifícil será que este Zerboni, até agora apenas autor de uma peça, que não conheço, representada com enorme êxito em Itália, não venha a ser um grande dramaturgo europeu, a cujas primícias nos honramos de ter assistido. Pela admirável e tão italiana pormenorização realista do ambiente rural, pela prodigiosa transfiguração poética, pela intensidade dramática da exposição, pela originalidade do seu tema, pelo simbolismo nacional e humano que contém, esta história de uma mãe e de uma noiva ambas contracenando, em imaginoso desespero, com o filho que morreu na guerra, que não está presente ali nem como fantasma, é um vigoroso e amargo quadro inesquecível (*ibidem*, p. 115).

Conclui-se, frisando que os avanços e recuos que vão sendo observáveis, na sequência crítica em análise, resultam menos do que Jorge de Sena terá observado no palco do Instituto Italiano de Cultura – ainda que se enfatize a sua atenção descritiva, invulgar na crítica de teatro do seu tempo –, mas redundam, provavelmente, da sua atitude experienciadora enquanto crítico e, igualmente, como dramaturgo. Semelhantes a ensaios mínimos – e lamenta-se que Luiz Francisco Rebello suprimisse o subtítulo que Sena sugerira –, refletem a improbabilidade de Portugal vir a assistir à inversão de *Frei Luís de Sousa* que Sena desejara em 1944 (VASQUES 2015: 100), ou seja, à refundação do modo de pensar e de encenar um teatro que, por não o detetar nos palcos, já se lançara a escrevê-lo.

Bibliografia

- ARISTÓTELES (2018) – *Poética*. Pref. Maria Helena da Rocha Pereira. Trad. e notas Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Obra traduzida de *Aristotelis de arte poetica* líber. Ed. R. Kassell, 1965.
- MAFFEI, Luis (2008) – «Sena: crítico». *Metamorfozes. Revista de Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros*. N.º 9, p. 111-119.
- MOŽEJKO, Edward (2007) – «Tracing the Modernist Paradigm: Terminologies of Modernism». In Astradur Eysteinnsson e Vivian Liska, eds. – *Modernism*. Amsterdam: John Benjamins. Vol. XXI, p. 11-33. (A Comparative History of Literatures in European Languages. L'Histoire comparée des littératures de langues européennes).
- REBELLO, Luiz Francisco (2004) – *O passado na minha frente: memórias*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira.

- REBELLO, Luiz Francisco (1996) – «Para a história do Teatro-Estúdio do Salitre». In António Alves Redol et al. – *Teatro-Estúdio do Salitre. Lisboa. 50 anos: nove peças em 1 acto*. Lisboa: Sociedade Portuguesa de Autores; Publicações D. Quixote, p. 9-27.
- REBELLO, Luiz Francisco (1989) – «Prefácio». In Jorge de Sena – *Do teatro em Portugal*. Lisboa: Edições 70, p. 11-19.
- REDOL, António Alves et al. (1996) – *Teatro-Estúdio do Salitre. Lisboa. 50 anos: nove peças em 1 acto*. Lisboa: Sociedade Portuguesa de Autores; Publicações D. Quixote.
- SCARLATTI, Eduardo (1945) – *A religião do teatro*. 2ª ed. rev. Lisboa: Ática.
- SCARLATTI, Eduardo (1929) – *A religião do teatro*. Lisboa: A Peninsular.
- SENA, Jorge de (2021) – *Carta ao jovem poeta*. Ed. Zetho Cunha Gonçalves. Lisboa: Maldoror.
- SENA, Jorge de (2019) – *Estão podres as palavras: uma antologia*. Eds. José Manuel de Vasconcelos e Teresa Carvalho. [S.l.]: Língua Morta.
- SENA, Jorge de (1990) – *Mater imperialis (Teatro): amparo de mãe e mais 5 peças em 1 acto, seguido de apêndice*. Lisboa: Edições 70.
- SENA, Jorge de (1989) – *Do teatro em Portugal*. Org., pref. e notas Luiz Francisco Rebello. Lisboa: Edições 70.
- SENA, Jorge de (1963) – *Estudos de história e de cultura*. Lisboa: Revista Ocidente. S. 1, vol. 1. Data de capa 1967 e folha de rosto 1963.
- SENA, Mécia (1989) – «Breve introdução». In Jorge de Sena – *Do teatro em Portugal*. Lisboa: Edições 70, p. 9-10.
- SENA, Jorge de e SIMÕES, João Gaspar (2013) – *Correspondência, 1943-1977*. Incluindo o carteiro de Mécia de Sena. Org., introd. e notas Filipe Delfim Santos. Lisboa: Guerra & Paz.
- SOUSA, Alexandre Barros de (2013) – *Teatro-Estúdio do Salitre: um teatro improvável entre a arte e a política*. Dissertação de mestrado em História Contemporânea apresentada à FCSH-UNL.
- VASQUES, Eugénia (2015) – *Jorge de Sena: uma ideia de teatro*. Lisboa: Babel.

Jorge de Sena e o cinema

ELISABETE MARQUES

Autor prolífero, Jorge de Sena escreveu sobre os mais diversos assuntos, nomeadamente sobre filmes. Que assim é prova-o o volume intitulado *Sobre cinema*, publicado em 1988 pela cinemateca, correspondendo a um conjunto de 15 textos que, conforme elucida M. S. Fonseca na sua «Nota prévia», Sena preparou para serem lidos antes da projeção de filmes nas terças-feiras clássicas organizadas pelo Jardim Universitário de Belas Artes.

Sobre cinema não é, contudo, tanto um livro sobre cinema quanto sobre as impressões que causaram em Sena alguns filmes. Daí que, mencionando o contexto que orientou o autor a escrever tais textos, Mécia de Sena procure clarificar a natureza desses contributos: «Mas atenhamo-nos à palavra comentário, porque era isso que se pretendia e não crítica envolvendo o lado técnico do filme mais do que por aproximação» (SENA 1988: 19). Não deixa de ser significativa a distinção assinalada entre o crítico e o comentador. Para Mécia de Sena, o primeiro examina e dissecar, já o segundo é um espectador movido pela paixão. Daí que afirme algumas linhas depois: «Esta paixão pelo cinema jamais a perdeu Jorge de Sena» (*ibidem*).

Estes esclarecimentos parecem convergir com alguns apontamentos que vamos encontrando ao longo do livro, nos quais o escritor admite a sua imperícia ou, para usarmos uma palavra talvez mais certa, o seu *amadorismo*. Em «Na inauguração do “círculo de cinema”» declara: «Eu não sou crítico apenas cinematográfico» (SENA 1988: 43) e, já no final do seu texto sobre o «Crepúsculo dos deuses», assevera que deixará de representar (de fingir que é) o comentador.

Recusando amiúde o papel de entendido ou de especialista, Sena define-se antes poeta, conforme podemos ler no texto que dedica a *M*, de Fritz Lang:

Dentro das normas usualmente seguidas nestas matinées clássicas, este filme deveria ser comentado por um psiquiatra, um jurista, talvez um detective – e não propriamente por um poeta como eu. De facto, o mundo da maior parte dos filmes de Fritz Lang é, directa ou indirectamente, esse mesmo mundo que eles tratam. *Matou* é inspirado no célebre caso do vampiro de Dusseldorf. E, dado que a poesia está longe de ser ou de poder ser uma diversão amena de canários letrados, há sempre o perigo de o poeta ser ou poder ser do partido do vampiro, e não do de quem lhe dá caça (*ibidem*, p. 113).

Assim sendo, a abordagem aos filmes é não raras vezes feita a partir da perspectiva da literatura ou da poesia. Desde logo algumas declarações do poeta sobre o cinema parecem apontar para a ideia de que este seria uma espécie de extensão ou de transfiguração da literatura. Refiro-me a asserções como a seguinte: o cinema é «a extensão mecânica e mental do teatro» (SENA 1988: 46) (sendo que Sena considera o teatro um género literário, conforme se deduz do texto dedicado a *A arte de viver*). Quando o escritor não persiste nestas considerações, reforça a ideia de que há matérias comuns entre as duas práticas artísticas, como seja o recurso ao texto ou à palavra:

Porque haveis de convir comigo nisto: quando se proclama constantemente que ao cinema compete o primado absoluto da imagem, toma-se uma atitude reacionária em arte e em técnica, porquanto o cinema há muitos anos, feliz ou infelizmente, não é mudo (SENA 1988: 58).

Há ainda a associação do cinema à poesia, patente no comentário feito ao filme de Jean Cocteau *A bela e o monstro* – refiro-me sobretudo ao segundo texto do livro dedicado a este filme, «A bela e o monstro» (*ibidem*, p. 71). Nele podemos ler uma breve descrição de Cocteau poeta, independentemente da prática e dos meios:

Falemos, porém, ainda um pouco – de Cocteau. A sua obra é muito vasta: e ele a classifica toda sob o nome de poesia: Poesia propriamente dita, poesia de romance, *poesia crítica*, poesia de teatro, poesia gráfica, *poesia cinematográfica*, poesia com os músicos. *Todas estas formas de expressão lhe foram necessárias para exprimir o seu pensamento poético*, essencialmente constituído por uma obsessiva consciência da permanência, como arquétipos, dos velhos mitos (SENA 1988: 74, *itálico nosso*).

Uns parágrafos depois, Sena concluirá que a lição dos contos de fadas é, afinal, uma lição de poesia. Ainda falando de *Milagre de Milão*, de De Sica, o autor referir-se-á três vezes à atmosfera ou à fantasia poética do filme, tornando-se assim claro que vislumbra uma certa emanção poética em alguns filmes, o que se mostrará relevante em considerações que farei adiante.

Conforme já havia sugerido, estas asserções tornam claro que Sena se perspectiva enquanto espectador que pensa o cinema a partir da sua experiência artística. Assim sendo, é possível considerar a hipótese de Sena apreciar o cinema igualmente através da sua prática poética.

A hipótese que aqui lanço foi fortemente suscitada pela leitura de um posfácio da lavra do próprio. Refiro-me ao posfácio de *Metamorfoses* (1963), livro onde se

explora o exercício efrástico. Aos poemas que compõem esse volume chamou o autor «meditações aplicadas». Veja-se o seguinte excerto:

Estas meditações aplicadas – e *aplicado* deve entender-se aqui no mesmo sentido em que se diz «ciência aplicada» em contraste com «ciência pura» – que são os dezanove poemas inter-metamorfoses-propriadamente-ditas, estou crente que valem por si mesmas, independentemente das reproduções dos objectos a que se referem (SENA 1963: 131).

A expressão «meditações aplicadas» torna claro que Sena concebe os poemas enquanto «reflexões poéticas» sobre objetos de arte. Aliás, o próprio esclarece na primeira página desse posfácio que foi movido pelo desejo de «meditar poeticamente no sentido [...] de determinados objectos estéticos» (SENA 1988: p. 121), depois de ter afirmado linhas antes que há muito que lhe interessava a «repercussão poética das outras artes» (*ibidem*). Ora, embora numa primeira leitura as duas declarações pareçam concertadas, defende-se nelas coisas diferentes. Primeiro, que as outras artes têm uma dimensão poética; segundo, que se pode pensar os objetos de arte através de poemas. Como considerar estas duas possibilidades? Afinal Sena pretende apreciar a tal repercussão poética das outras artes ou meditar nas outras artes através do exercício poético?

Aparentemente, o poeta dispensa uma resolução, porventura por considerar as duas hipóteses corretas e não exclusivas. E muito embora não haja, na verdade, incompatibilidade entre as duas declarações, a sua subtil diferença expõe uma indeterminação necessária talvez à própria composição dos poemas. Por conseguinte, a expressão «meditações aplicadas» sugere que os poemas são a um só tempo testemunhos de experiências estéticas, reflexões sobre certas peças artísticas e, eles próprios, arte que outros comentarão.

A tese das meditações aplicadas pode, a meu ver, enriquecer a discussão sobre Sena comentador de filmes, robustecendo a hipótese que acima levantei: a de os seus poucos poemas dedicados a filmes poderem acarretar uma dimensão meditativa (para usar o termo empregue pelo próprio) sobre aqueles. É partindo dessa possibilidade que convocarei o poema «Couraçado Potemkin» (*Peregrinatio ad loca infecta*, 1969).

O poema evoca o filme homónimo de Serguei Eisenstein (1925), obra célebre, central na evolução da linguagem cinematográfica por ter imposto uma nova conceção de montagem e de ritmo. Conforme se lê numa nota final de *Poesia III* (1.ª ed. 1978), «Couraçado Potemkin» foi escrito logo após «a tremenda impressão» que causou no poeta o visionamento do filme, sendo testemunho dessa experiência e, simultaneamente, glosa ao objeto fílmico.

Neste ponto, não será despreciando lembrar rapidamente algumas das características essenciais deste cinema de vanguarda, uma vez que elas poderão iluminar um pouco a leitura do poema. Desde logo, procura-se a articulação inventiva de fragmentos filmicos, através da colisão, repetição ou retardamento de cenas e substitui-se a contiguidade e a linearidade entre as imagens pelo corte e pelo choque entre os planos cinematográficos. Sublinho ainda que, para Eisenstein, a imagem insere-se numa operação complexa, já que se constitui pela unidade de planos montados a fim de ir para lá do sentido denotativo.

Posto isto, gostaria de apontar muito rapidamente para a composição que o poema exhibe. Creio que, mais do que descrever o filme, o poeta procura reproduzir no poema o tipo de montagem que aquele exhibe. Isso torna-se claro se observarmos no texto a interseção e acoplagem de imagens que se encontram separadas na obra de Eisenstein. A primeira estrofe é a esse título exemplar, já que nela se encontram mencionadas certas cenas (algumas delas célebres), porém, desrespeitando a sua ordem de aparecimento no objeto filmico.

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, fuga, rezas, esconjuros,
que possam impedi-lo de atracar.

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

Partiu há muito tempo. Era em Odessa,
no Mar Negro. Deu a volta ao mundo.
O mundo é vasto e vário e dividido, e os mares
são largos.
Fechem os olhos,
cerrem fileiras,
o couraçado vem. (SENA 2013: 491-493)

A evocação de figuras icónicas do filme tem dois efeitos: evidencia por um lado a importância do referente (o filme) e mostra como o poema se sustém dos materiais imagéticos da película, de que a «boca em gritos mudos» é o mais expressivo exemplo.

Embora convocando imagens do filme, Sena cria novas relações entre elas. Assim acontece quando, na segunda estrofe, compara a agitação da multidão do cais aos movimentos dos vermes na carne que os marinheiros não quiseram comer. Não há no filme qualquer associação entre os dois momentos, pelo que, através da

colagem (montagem) de cenas que no filme se encontram separadas, o poeta cria uma nova imagem.

Valerá a pena assinalar que o poema começa por referir a última cena de *Couraçado Potemkin*, o que permitirá ao autor o trabalho de digressão de que a imagem da chegada do couraçado ao cais (momento que tem de ser imaginado porque não existe na obra de Eisenstein) é a mais alta expressão. É notório ainda como Sena aproveita a dimensão simbólica e política do filme, contudo reconduzindo-a subtilmente ao presente histórico da inscrição do poema, o que naturalmente operará uma transmutação das suas figuras.

Não me demorarei na leitura do poema. Indicarei apenas duas ou três características a meu ver relevantes. Desde logo gostaria de assinalar o recurso insistente a verbos que remetem para o movimento – passar, surgir, levar, voltar, chegar, vir –, estratégia que não será inteiramente acidental num texto sobre cinema; chamo ainda a atenção para a descrição da passagem (movimento) do couraçado como se se tratasse de um espetáculo, com público (multidões) a assistir (como numa sala de cinema). Tais qualidades tornam perceptível ao leitor a experiência sensorial experimentada aquando do visionamento do filme e reafirmam o impacto daquela no poeta, que a partir dela inventa uma outra coisa.

Daí que o poema oscile entre a evocação de imagens do filme e a digressão, entre a evocação e a invenção de novas relações, entre a exploração da carga simbólica das imagens eisensteinianas e a meditação sobre o presente, entre o que já aconteceu (e foi visto) e a promessa do que há de ser (o que ainda deverá ser pensado a partir do testemunhado). Não por acaso termina ele com os seguintes versos: «fechem os olhos,/ cerrem fileiras,/ o couraçado vem.» (SENA 2013: 493). Depois de visto o filme, depois do couraçado no filme ter passado por entre a esquadra, é preciso fechar os olhos e *imaginar* que o couraçado chegará ao cais.

Este trabalho poético parece ajustar-se às reflexões de Sena em dois dos seus textos de *Sobre cinema*. Um primeiro, «Crepúsculo dos deuses» (1988: 152), no qual refere a insuficiência da análise dos processos formais das obras e outro no qual, a propósito da adaptação de Orson Welles de *Otelo*, fala das limitações da mera descrição:

Porque não nos esqueçamos nunca, há mundos subtis do sentimento e da acção que, descritos, perdem por completo o seu significado. Mas, transpostos, não só mantêm a sua natureza única, como se revestem de conexões insólitas e deslumbrantes com a realidade (SENA 1988: 167).

Ora, estou convicta de que as meditações aplicadas levam ao limite estas crenças. Conforme pude expor a propósito do poema «Couraçado Potemkin», já não se tratará de analisar e de descrever o filme *Couraçado Potemkin*, mas de o exceder,

relançando novos sentidos por via do trabalho poético da forma, da composição, da digressão, da acoplagem e criação de imagens.

A meditação aplicada sobre a obra de Eisenstein será, pois, tão ou mais efetiva quanto os «comentários» que encontramos no livro *Sobre cinema*. Não só o poema procura formalmente responder ao objeto que evoca, como reatualiza as suas figuras e símbolos. Nele, o couraçado ganha o estatuto de uma promessa que cada um de nós deve acolher de olhos fechados. Já não vendo, antes imaginando, ou, talvez, transfigurando poeticamente. Já não se trata de fazer uma crítica analítica ou um comentário mais ou menos descritivo, mas de criar a partir do testemunhado. Uma verdadeira resposta passional ao cinema.

Bibliografia

SENA, Jorge de (1988) – *Sobre cinema*. Ed. Mécia de Sena. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.

SENA, Jorge de (1963) – *Metamorfoses*. Lisboa: Moraes.

SENA, Jorge de (2013) – *Poesia-1*. Ed. Jorge Fazenda Lourenço. Lisboa: Guimarães Editores.
Vol. 1

Ser ou não ser *Sobre cinema*

JOSÉ BÉRTOLO

Os meus melhores votos são que todos V. Ex.^{as} e aqueles que V. Ex.^{as} apaixonadamente conseguirem interessar, não tomem por absurdo o trabalho dos organizadores, por inútil o meu sacrifício expiatório..., e por completamente gratuita e sem consequências esta sessão cinematográfica.

Jorge de Sena

Uma edição especial

Pensar, hoje, sobre os textos que Jorge de Sena escreveu sobre cinema não pode deixar de consistir num ato mediado, de forma significativa, pelo suporte material em que esses textos chegaram até nós. Refiro-me, portanto, ao volume intitulado *Sobre cinema*, e que foi publicado pela Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema em 1988.

Há livros que, possuindo determinadas características de ordem material, nos seduzem, interpelam, ou perturbam, ainda antes de lermos as suas primeiras linhas. *Sobre cinema* é um desses casos. Na capa do livro, vemos uma fotografia de Jorge de Sena, bem como podemos ler o título e o nome do autor, enquadrados numa larga moldura em que formas abstratas, cor de laranja, adornam um fundo de cor amarelo-torrado. Folheando a obra, aquilo que imediatamente se destaca, dado o seu carácter incomum, é o facto de a moldura que vemos na capa ser replicada em todas as páginas que compõem o miolo do livro. A acrescer a este aspeto invulgar, refira-se, ainda, a quantidade assinalável de fotografias de alta resolução que acompanham os textos, bem como a especificidade do papel utilizado: liso, com algum peso, e acetinado, o que consiste numa escolha pouco habitual para livros que existem para serem lidos, sendo usualmente característica de livros cujo destino é serem sobretudo vistos, ou seja, livros de artistas, álbuns fotográficos, fotobiografias, entre outros.

Estamos, em suma, perante aquilo que, em terminologia editorial, mais ou menos especializada, poderíamos descrever como uma «edição especial». A especialidade deste livro, porém, é ditada desde a sua primeira edição, não resultando, portanto, e por exemplo, de uma reedição com base em fortuna crítica prévia, o que, curiosamente, acabaria por suceder com uma parte significativa da obra de Jorge de

Sena, a qual foi reeditada pela editora Guimarães, nos últimos anos, em cuidadas edições de capa dura. Por seu turno, pode dizer-se que *Sobre cinema* é uma coleção de textos que nasceu especial. Tal estatuto de excecionalidade transparece na própria organização do livro, dado que ele não é composto apenas pelos textos de Sena, mas integra também um significativo aparato paratextual.

O volume abre com uma nota de agradecimento assinada por Luís de Pina e João Bénard da Costa, na qual os então ex-diretor e atual diretor da Cinemateca certificam que o ano de 1988 assinala a comemoração dos 40 anos de existência formal e legal da Cinemateca Portuguesa, bem como dos 30 anos das suas atividades de documentação e programação. O livro – publicado, recordemos, também em 1988 – cumpre também o propósito de marcar essa efeméride, especificamente no plano da atividade editorial da instituição. Percebemos, assim, a razão de ordem simbólica pela qual o volume se configura, desde a sua primeira edição, como uma «edição especial». Pina e Bénard da Costa, aliás, explicitam-no:

A coincidência [da celebração e da publicação do livro] não é casual nem circunstancial. Cabendo à Cinemateca conservar toda a memória fílmica [...] igualmente lhe cabe preservar as formas do imaginário que o cinema suscitou e que pelo cinema se tornaram possíveis (PINA e COSTA 1988: 5).

Este passo permite-me trazer a esta reflexão um aspeto em que importará, doravante, atentar. Em particular, ele permite observar que a apresentação do livro de Sena é feita, em paralelo com a questão mais estritamente celebratória, a partir do quadro específico das relações entre o cinema e a escrita. Uma vez que escrever sobre cinema origina imaginários, cria mundos textuais (e mentais) feitos de figuras, imagens e conceitos singulares (planos, cortes, *ralentis*, etc.), é também forçoso notar, tal como escrevem os autores desta nota de agradecimento, que «[e]stes textos de Jorge de Sena são uma das formas desse imaginário» (*ibidem*). No quadragésimo aniversário da Cinemateca, a edição dos escritos de Sena celebra assim, também, e porventura essencialmente, a conservação e a difusão de uma «memória fílmica» específica: a de um homem que viu filmes e escreveu sobre eles, e que, por acaso – «por acaso», porque ver filmes e escrever sobre eles são atividades bem distintas de escrever textos literários –, foi também um dos mais conceituados autores da literatura portuguesa do século XX.

Livros e não-livros

No fim de 2015, a editora Angelus Novus publica um outro volume que reúne alguma crítica de cinema. Nascido no seio do projeto de investigação Falso Movimento – Estudos sobre Escrita e Cinema, sediado no Centro de Estudos Comparatistas da

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, e com organização de Clara Rowland, Francisco Frazão e Susana Nascimento Duarte, o livro colige textos da autoria do crítico francês Serge Daney. Na apresentação deste sugestivamente intitulado *O cinema que faz escrever* (estas são palavras de Daney, tomadas de um dos seus textos), os organizadores chamam a atenção para a própria estrutura do seu livro, ainda antes de passarem a comentar os textos que o constituem.

O volume tem origem numa seleção criteriosa de textos da autoria de Daney, redigidos em diferentes fases do seu percurso, e não consiste numa tradução integral de nenhum dos diversos livros que o crítico publicou em vida. Os organizadores salientam ainda que, não obstante esses livros de Daney obedecerem amiúde a um critério sobretudo cronológico, existe sempre no crítico, também, uma «vontade de livro» que cruza a cronologia e a narrativa pessoal, e que está na origem de um «cuidado editorial rigoroso» e de uma «montagem sempre interessante dos materiais», o que faz com que «a escolha, a organização, a apresentação inscrev[a]m nesses não-livros uma ideia forte de livro» (ROWLAND *et al.* 2015: 11). Ou seja, sendo o principal critério na origem destes livros de ordem cronológica, estes mesmos livros correriam o risco de se tornarem, afinal, «não-livros», dado que esse critério não é, digamos assim, intrinsecamente «livresco». Porém, tal não chega a acontecer, dado que Daney tem sempre o cuidado de cruzar essa dimensão mais inconsequentemente cronológica dos livros com um desígnio «narrativo» e pessoal, que se concretiza na «montagem» dos materiais. Assim, e de acordo com o que também Gilles Deleuze escreve na introdução a *Ciné-journal* (um dos livros de Daney a que os autores da edição portuguesa se reportam), os livros de Daney são «verdadeiros livros», uma vez que, novamente remetendo para a ideia de Rowland, Frazão e Duarte, se organizam em torno de uma *narrativa*, mas também de problemas críticos e teóricos, momentos históricos particulares, ou, e sobretudo, uma *ideia de cinema*.

Na sua qualidade de crítico profissional – entre os *Cahiers du Cinéma*, o *Libération* e a *Trafic* (a qual fundou) –, Daney escreveu extensivamente sobre cinema. É este facto que permite, em primeiro lugar, e no que diz respeito ao autor, organizar, em vida, *verdadeiros livros*, ao invés de meras coleções de textos ligados entre si em função de um critério mais ou menos arbitrário, e, em segundo lugar, e no que diz respeito aos três organizadores portugueses de *O cinema que faz escrever*, criarem um livro que é *verdadeiro* porque obedece a critérios editoriais de fundo (o livro está organizado em cinco secções, cada uma respondendo a uma linha temática específica), e que se prendem com um conjunto de questões de ordem diversa, por exemplo: o facto de este livro assinalar a primeira tradução extensiva, e não meramente pontual, de textos de Serge Daney para a língua portuguesa; a circunstância de o livro nascer no seio de um projeto de investigação, académico,

que propunha estudar as implicações particulares de textos que são produzidos enquanto resposta (crítica, mas também teórica ou criativa) a filmes; entre outras.

Por seu turno, e excluindo algumas criações literárias em que o cinema marca presença como referência explícita ou influência implícita, Jorge de Sena escreveu a propósito do cinema, tanto quanto se sabe, apenas os textos que se encontram no volume editado pela Cinemateca. Por esta razão, os únicos critérios a que obedece a seleção de textos presentes no volume aqui comentado são um primeiro, autoral (todos os escritos são da autoria de Sena), e um segundo, de ordem temática (todos eles versam sobre filmes). Devido a estes fundamentos, a coerência do volume fica, de certa forma, assegurada à partida. Contudo, a limitada maleabilidade no que diz respeito à seleção dos materiais pode conduzir-nos, desde logo, à questionação do estatuto deste livro enquanto *verdadeiro livro*, na aceção de Deleuze. Isto é, (e para retomar os termos com que discuti Daney) pode *Sobre cinema* de Jorge de Sena responder a : 1) uma *narrativa*; 2) um conjunto de problemas críticos e teóricos; 3) momentos históricos particulares; e/ou 4) uma *ideia de cinema*?

Uma questão de gosto?

A «Nota prévia» de Manuel S. Fonseca, que sucede à dedicatória de Pina e Bénard da Costa, endereça estas perguntas. Com efeito, na sua introdução, Fonseca procura explicar sob que perspetivas pode este livro ser entendido como um *verdadeiro livro*, oferecendo três pistas que merecem ser aqui equacionadas. Em primeiro lugar, e de acordo com Fonseca, estes textos denotam «os padrões críticos com que [Sena] se aproximou do universo visual e sonoro que os filmes são» (FONSECA 1988: 10), ou, por outras palavras, o seu «gosto cinematográfico» (*ibidem*). Em segundo lugar, o conjunto de escritos apresenta-se, também, como um sintoma das «relações que com o cinema manteve a intelectualidade portuguesa (e em particular a da década de 50)» (*ibidem*). Por fim, o livro «oferece uma exigente trama teórica, que se soma a uma análise formal dos filmes pontuada por notações que cruzam o cinema e a sua história com a história da literatura, do teatro e de outras artes» (*idem* p. 10-11).

No que diz respeito ao gosto cinematográfico de Sena, é certo que os textos que aqui se reúnem permitem perceber certas simpatias e, especialmente, antipatias, as quais são regra geral explicitadas, permanecendo implícitas noutras ocasiões. Por exemplo, num texto sobre Charles Chaplin, o autor demonstra desconsiderar a generalidade do cinema mudo, oferecendo a seguinte, algo grosseira, analogia: «[é] hoje tão insuportável ver um filme antigo, como ouvir música por um receptor de má selectividade» (SENA 1988: 28). Noutros passos, aliás dispersos por diversos dos textos coligidos, Sena critica a produção cinematográfica dos estúdios de Hollywood, ou aquilo que apelida do «inefectivo [...] cinema americano» (p. 99-100). A propósito de *La belle et la bête* (*A bela e o monstro*, 1946), de Jean

Cocteau, o autor escreve: «Creio ser justo chamar a atenção para o facto de estar mais dentro da vida a fantasia de *La belle et la bête* que a falseada representação da vida, sobre que roseamente medra o cinema americano ou americanizante» (*ibidem*, p. 37); ou, ainda, a propósito de *Les visiteurs du soir* (*Os trovadores malditos*, 1942), de Marcel Carné, Sena afirma que o cinema europeu, «apesar de tudo, não atingiu ainda a hipocrisia industrial do Código Hays»¹ (p. 50).

Ainda assim, se se quiser tomar *Sobre cinema* como uma manifestação direta do «gosto cinematográfico» de Sena, é aconselhável manter no horizonte que a maior parte destes textos tem na sua base solicitações especificamente dirigidas ao autor, da parte de cineclubes e associações cinéfilas. Catorze dos vinte e um textos coligidos foram inicialmente lidos enquanto acompanhamento da projeção de filmes nas Terças Feiras Clássicas, organizadas pelo Jardim Universitário de Belas-Artes (JUBA); um texto foi lido na sessão inaugural do Círculo do Cinema, na Sociedade Nacional de Belas-Artes; e um outro texto foi lido numa sessão do Cineclube Imagem. Apenas cinco textos foram escritos para serem lidos, e não ouvidos: três críticas de cinema para a revista *Mundo Literário*; um texto para a *O Tempo e o Modo*, que veio a ser integralmente cortado pela Censura; e, por fim, uma peça para o *Comércio do Porto*, que havia, no entanto, sido inicialmente escrita com vista à leitura numa sessão do JUBA, o que não chegou a suceder também devido a problemas de censura.

Posto isto, dir-se-ia que o grupo de filmes aqui focados talvez tenha mais valência enquanto um sintoma daquilo que era o panorama das estreias e das reposições cinematográficas no período compreendido entre 1946 e 1966, do que constitua um resultado direto dos critérios de seleção de Jorge de Sena.

No entanto, esta característica do livro pode contribuir, sim, e para retomar a segunda pista avançada por M.S. Fonseca, para uma melhor compreensão das práticas de exibição de cinema naquela época, ao nível da programação dos cineclubes, bem como nos permite o acesso às modalidades de participação dos artistas e dos intelectuais no que se pode apelidar de uma prática comunitária da cinefilia. Neste sentido – e no contexto de um estudo de âmbito mais histórico-cultural, que não é o que pretendo desenvolver aqui –, é notória a presença do cinema europeu nestas programações, e em particular do cinema francês, sobretudo de obras pertencentes ao que os cineastas da Nouvelle Vague viriam a designar pejorativamente «Tradição de qualidade francesa», representada aqui por Marcel Carné, René Clair e Julien Duvivier, e a que se juntam outros realizadores franceses (estes, por sua vez, defendidos pelos mesmos críticos e realizadores da Nouvelle Vague), como Jean Cocteau e Jean Renoir.

1 Código de censura redigido por William Hays, adotado pelos grandes estúdios de Hollywood nos anos 30, e que marcou de forma determinante o que se podia, ou não, mostrar no cinema americano das duas décadas subsequentes.

A outra presença marcante é o cinema de língua inglesa. A Grã-Bretanha está presente com os nomes de David Lean, Thorold Dickinson, e um conjunto de realizadores que contribuíram para *Quartet (A arte de viver, 1948)*, um filme composto por quatro segmentos, cada um adaptando uma narrativa breve da autoria de Somerset Maugham. Os Estados Unidos, por seu turno, surgem representados por Charles Chaplin, Fritz Lang, Ben Hecht e Lee Garmes, Clarence Brown, Billy Wilder e Orson Welles. E por fim, sobram apenas um caso italiano (Vittorio di Sica), um polaco (Andrzej Munk) e um alemão (Fritz Lang).

Velhas hierarquias

Um outro aspeto enunciado por M. S. Fonseca no passo anteriormente citado adquire, na verdade, uma importância mais decisiva na orgânica do livro. Trata-se, vale a pena repetir, de «notações que cruzam o cinema e a sua história com a história da literatura, do teatro e de outras artes» (FONSECA 1988: 10-11). Disto, os textos dedicados às adaptações que Orson Welles realizou das tragédias de William Shakespeare são um caso particularmente notório. Nestes textos – um sobre *Macbeth* (1948) e o outro sobre *Othello* (1951) –, a leitura que Sena propõe dos filmes do cineasta americano surge definitivamente contaminada pelo conhecimento privilegiado que o autor tem das peças, o que está na origem, simultaneamente, das maiores qualidades e das possíveis limitações dos textos. Ao longo do livro, surge na discussão de adaptações literárias aquilo que talvez se possa considerar a fragilidade de Sena na compreensão da singularidade do cinema enquanto proposta de arte, e que se prende com uma aparente incapacidade de atestar ao filme adaptado a faculdade de se emancipar esteticamente do texto de partida.

Comentando sobre *Macbeth*, Sena escreve: «É assim que, no filme, o que se ganha em emoção espectacular – e há cenas prodigiosamente impressionantes na sua rebuscada nudez sombria – é perdido em densidade trágica das figuras» (1988: 158). Um passo como este, em que a reflexão se concretiza em termos de ganhos e perdas, défices e débitos, é sintomático da tensão de base que podemos encontrar neste conjunto de textos. Tal como afirma Mécia de Sena na sua introdução, é inegável que Jorge de Sena gosta de cinema; e, tal como lembra M. S. Fonseca, o escritor outorga, até, a certos filmes a possibilidade de ombrearem com as grandes obras da literatura (*Orphée [Orfeu, 1950]*, de Jean Cocteau, seria um desses raros casos). Contudo, a ideia de uma certa condescendência para com o cinema parece ressurgir de texto para texto.

A propósito do modo como em *Sobre cinema* se joga a problemática da relação hierárquica entre o cinema e a literatura, M. S. Fonseca alerta para o facto de o livro de Sena correr o risco de não agradar a gregos nem a troianos: os gregos seriam representados por uma parte significativa da intelectualidade da década de 1950, que

negava ao cinema o estatuto de arte, de «grande cultura» (FONSECA 1988: 11), considerando-o sobretudo uma técnica que visava aquilo que Fonseca descreve como «acrobacias formais» (*ibidem*). Os troianos, por seu turno, seriam aqueles que consideram o cinema um meio artístico e de representação autossuficiente, em última instância autonomizado das outras artes, mesmo quando parte de textos literários, não devendo, por isso, ser equacionado numa relação de subjugação a elas.

Numa discussão dos textos que compõem este livro, não parece ser particularmente proveitoso determinar ao certo que valorização faz Sena do cinema na relação deste com as outras artes. A menos que se opte pela já referida lente histórica, talvez importe pouco, em 2022, ler este livro para perceber se o cinema é uma arte autónoma ou uma arte de síntese, ou se não será uma arte sequer. O próprio Sena declara-se pouco interessado nesta questão. Num dos passos de maior clarividência do livro, o autor define o cinema como:

[...] uma forma de expressão artística tão 'sui generis' que pode oscilar entre a síntese de todas as artes que o fim do romantismo sonhara ter criado e, precisamente, a substituição ou superação dessas mesmas artes pela representação directa da realidade – porque, como já afirmou um ilustre crítico cinematográfico, a mais intrínseca característica do cinema é poder ser, como nenhuma arte, ao mesmo tempo arte e negação dela [...] (1988: 11).

Porém, se o autor declara estar à margem deste problema de definição, e aberto à pluralidade última do cinema, a verdade é que, como pudemos verificar com alguns exemplos (entre muitos outros que poderiam ser colhidos em *Sobre cinema*), o problema da subserviência do cinema às outras artes, e em particular à literatura, informa todos os textos de Sena.

Sobre Sena

A tensão que encontramos neste conjunto de textos, e que, como propus, pode ser, ao mesmo tempo, o seu ponto de interesse e o seu ponto menos bem-sucedido – sendo, portanto, inequivocamente, uma zona crítica que pode promover o debate –, é então uma tensão entre a abertura do autor a uma arte que tem uma natureza ou uma ontologia particular, e simultaneamente a sua incapacidade última de discutir os filmes ao mesmo nível de sofisticação a que discute a literatura nos momentos em que esta surge, por exemplo, nos textos sobre Welles, sobre as adaptações de Maugham, ou quando Sena invoca a poesia de Carlos Queiroz, a propósito de um filme de René Clair sobre o qual parece querer dizer pouco.

Na verdade, uma parte significativa dos filmes comentados neste livro é baseada em textos literários, e Sena nunca se furta a apreciar esses textos de base, residindo

nesses passos, usualmente, os momentos de maiores lucidez e contundência crítica. Torna-se claro que aquilo que este livro não tem é (para recuperar termos que usei a propósito de Daney) uma *ideia de cinema* sólida e instigante que aglutine os textos, atribuindo-lhes uma unidade teórica ou conceptual. É por esta razão que *Sobre cinema*, na sua nota global e abarcante, não parece ser um título inteiramente adequado para este livro. Trata-se, sim, de um volume de natureza atomizada e circunstancial, com um tanto de (positiva ou negativamente, conforme aquilo que nos interesse encontrar nele) dileitante, dado que os textos nele contidos não pretendem sequer, muitas vezes, oferecer um comentário interessado sobre os filmes que os motivam (o texto sobre a obra de René Clair é um exemplo adequado deste fenómeno). *Sobre cinema* é, afinal, um livro sobre Sena, a partir de alguns filmes.

Bibliografia

- DANEY, Serge (2015) – *O cinema que faz escrever: textos críticos*. Org. Clara Rowland, Francisco Frazão, Susana Nascimento Duarte; trad. Joana Frazão, Ana Eliseu. Coimbra: Angelus Novus.
- FONSECA, M. S. (1988) – «Nota prévia». In Jorge de Sena – *Sobre cinema*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, p. 9-15.
- PINA, Luís de, e COSTA, João Bénard da (1988) – «Agradecimento». In Jorge de Sena – *Sobre cinema*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, p. 5-6.
- ROWLAND, Clara, et al. (2015) – «Apresentação». In Serge Daney – *O cinema que faz escrever: textos críticos*. Org. Clara Rowland, Francisco Frazão, Susana Nascimento Duarte; trad. Joana Frazão, Ana Eliseu. Coimbra: Angelus Novus, p. 9-21.
- SENA, Jorge de (1988) – *Sobre cinema*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.
- SENA, Mécia de (1988) – «Introdução». In Jorge de Sena – *Sobre cinema*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, p. 17-20.

O BRASIL QUE EU CONHECI E QUE ADMIRO

O BRASIL QUE EU CONHECI E QUE ADMIRO

A circunscrição brasileira de Jorge de Sena

ABEL BARROS BAPTISTA

1.

Ponderei recusar o convite para participar nesta homenagem alegando que os escritos de Jorge de Sena sobre literatura brasileira, o assunto que me propuseram, os tinha na conta de globalmente perfunctórios. Não esperava que a própria alegação se mostrasse afinal um bom ponto de partida – e aqui estou com ele. Advirto entretanto que, no uso que faço da palavra «perfunctório», não procuro e até evito a tonalidade depreciativa, embora julgue impossível eliminá-la. Advirto também que não vai nisto nenhuma manobra preparatória da enfática e costumeira confissão do género: «pois bem, depois da releitura (ou revisitação), percebi que estava enganado e corrigi», etc. Não, senhor, nem percebi nem corrigi; em contrapartida, também não cheguei a cumprir o meu propósito inicial, que era demonstrar que o próprio Sena tinha boas razões para estar, também ele, convencido de que os seus estudos brasileiros eram globalmente perfunctórios.

Um propósito insensato, claro, e quase me envergonha tê-lo alimentado por algum tempo. Sei bem que Jorge de Sena escreveu sobre quase tudo e sempre longe da leveza de ocasião que o adjetivo «perfunctório» sugere. Ademais, se lhe calhou arriscar algum texto que causasse impressão de ligeireza ou superficialidade, decerto a atalhou com a veemência e o sentido de urgência que tendia a animar os preâmbulos genéricos das suas intervenções críticas.

Não obstante: trata-se de literatura brasileira... Atalhando a descrição de uma situação familiar, não é possível encarar com naturalidade que um crítico português, mesmo com o ímpeto crítico e a exuberância produtiva de Sena, inclua na sua obra uma bem delimitada *circunscrição brasileira*; o que se encararia com naturalidade, se a coisa se chegasse a notar, é que não incluisse nenhuma e sem preocupação ignorasse alguma verosímil obrigação de a incluir. E se já era assim no tempo em que Jorge de Sena chegou ao Brasil, também já nesse tempo ele era exceção. O livro *Estudos de cultura e literatura brasileira* – com publicação póstuma em 1988¹ – parece comprová-lo: consuma bibliograficamente essa circunscrição brasileira do mesmo passo que lhe afirma a relevância no conjunto da obra crítica do autor. Mas, sempre tendo em mente a especificidade dos estudos brasileiros em Portugal, há um

1 Obra referenciada: Jorge de Sena – *Estudos de cultura e de literatura brasileira*. Org. Mécia de Sena. Lisboa: Edições 70, 1988. Ao longo do texto, as referências abreviadas remetem para esta obra.

paradoxo inevitável nesta operação: é que, expondo a continuidade ou a persistência de um local de trabalho brasileiro no conjunto da crítica seniana, o livro também arrisca degradá-lo como secundário ou acessório, ou porque inferior ao conjunto ou porque apenas desencargo indeclinável (por exemplo, em cumprimento de alguns dos «deveres que me reconheço para com a língua que falo», como escreve em 1961, em texto a que adiante voltarei). Se, ademais, o risco envolvido não depende apenas das qualidades intrínsecas dos escritos, do trabalho ou inteligência do autor, há muita a razão para o denominar risco do perfunctório e defini-lo nestes termos: da relevância da crítica brasileira de Sena no conjunto da crítica de Sena não se deduz necessariamente a relevância da crítica brasileira de Sena para os estudos brasileiros. Apreciar uma e outra requer duas tarefas distintas, e esta pressuposição orienta as linhas que se seguem. O adjetivo «perfunctório», que usei de início em modo que talvez se suponha provocatório, já pretendia sinalizar essa diferença.

2.

Começo pela consideração rápida do referido *Estudos de cultura e literatura brasileira*. Mécia de Sena, no texto de abertura, intitulado «Em forma de prefácio», faz anteceder as explicações sobre a organização do volume de um escrito de Jorge de Sena, justificando-o assim: «Este escrito, que datará dos fins de 1974, bem poderá ter sido intencionalmente destinado a prefácio da coletânea de estudos brasileiros que Jorge de Sena tanto desejou publicar» (p. 10). As duas breves páginas de Sena, essas podemos lê-las como síntese autobiográfica que explica esse desejo, comprovando a presença da literatura brasileira na formação do poeta e do escritor. Desde logo, poetas como Drummond ou Bandeira, Murilo ou Jorge de Lima foram «um exemplo de libertação poética, na nossa própria língua» (p. 9). Depois, quando ficou no Brasil em 1959, «não era apenas um escritor português que no país se fixava, mas uma pessoa que durante duas décadas se fizera uma informação do Brasil então pouco comum em Portugal» (p. 9-10); nos seis anos que permaneceu no Brasil, diz Sena que tomou como «ponto de honra» não se envolver na vida literária brasileira «senão como crítico», «preferindo divulgar a literatura portuguesa»; em 1965 foi para os Estados Unidos, onde ensinou «não só literatura portuguesa, mas também a brasileira que [lh]e havia sido tão cara por décadas» (p. 10). Mécia de Sena, no referido texto que continua ou completa o fragmento de prefácio, define os escritos reunidos no volume como parte do «titânico esforço que Jorge de Sena se impusera para fazer conhecer e respeitar o Brasil e a sua cultura», sobretudo nos Estados Unidos, cuja ignorância do Brasil qualifica de «absolutamente astronômica» (p. 11).

Uma inspeção também perfunctória do volume vai confirmando estas descrições gerais. Assim, Sena já se ocupava de matéria brasileira desde 1946, bem antes portanto de se fixar no Brasil, escrevendo em particular sobre Cecília Meireles,

Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira. O número de publicações aumenta nos anos de exílio brasileiro, mas os textos coligidos nos *Estudos de cultura e literatura brasileira* apresentam alguma oscilação entre a literatura brasileira, a situação da literatura portuguesa no Brasil, o Brasil, a língua, a política de difusão da cultura portuguesa no Brasil, etc., oscilação conspícua e constitutiva dos textos mais interessantes do período, uma série de ensaios breves sob a designação «Carta do Brasil» que Sena expediu para a *Gazeta Musical e de Todas as Artes*, no início da década de 60, com publicação interrompida após a quarta. Porém, não se encontra grande vestígio de envolvimento na vida literária brasileira enquanto crítico. Os ensaios com alguma densidade de interpretação da literatura brasileira, de discussão de problemas típicos dela e de análise de obras e movimentos começam a aparecer no período seguinte, já nos Estados Unidos. São eles: «Modernismo brasileiro – 1922 e hoje» (1966), «Literatura brasileira comparada com as Literaturas da Hispano-América» (1966), «Influências que moldaram a literatura brasileira» (1969), «Machado de Assis e o seu quinteto carioca» (1969), «Papel dos escritores no Brasil» (1970), «Algumas palavras sobre o realismo e naturalismo, em especial o português e o brasileiro» (1970), «Sobre o Modernismo em Portugal e no Brasil: alguns problemas e clarificações» (1973) e, enfim, «Brasil colonial» (1974).

Sem este conjunto de escritos americanos, o que chamei circunscrição brasileira de Jorge de Sena não teria consistência. Se há uma disposição continuada relativamente à literatura brasileira e ao Brasil, antes de 1966 não se apresenta nem com a regularidade nem com a relevância suficientes para dar corpo a uma dimensão autónoma do trabalho crítico de Sena. O caso aparentemente estranho é o período da estada brasileira, entre 1959 e 1965: excetuando as referidas crónicas, é escassa a publicação sobre matéria brasileira. O que não quer dizer nada. Sabe-se que Sena andava muito ocupado com os seus estudos camonianos, fez doutoramento e concurso de livre-docência, além da ocupação com a própria obra poética e ficcional. Tudo isso é conhecido. Mécia de Sena, aliás, testemunha, na mesma nota prefacial, que o período brasileiro foi o de «máxima produtividade» de Jorge de Sena (p. 10). Ora, se não custa admitir, pelo contrário, que sem a experiência do período brasileiro a produção americana não seria possível, também não deixa de ser digno de nota que a «máxima produtividade» em exílio brasileiro não tenha abrangido os estudos brasileiros.

Sei que nada disto se explica bem e talvez nada disto precise de explicação. Mas também não me esqueci de que tenho um perfunctório para justificar. Mais do que isso, chego ao ponto em que me animou a esperança de contar com a contribuição do próprio Sena. Atendem na seguinte passagem do fragmento que atrás citei, em que, depois de expor as «contradições luso-brasileiras» associadas à cidadania

brasileira que lhe foi concedida em 1963, Sena conclui com estas palavras, as últimas do fragmento:

No Brasil, porque continuei sempre a ser o escritor português que não podia deixar de ser, sistematicamente se ignorou e ignora que eu seja um cidadão brasileiro. Se eu fosse estrangeiro de outra origem, talvez isto se não ignorasse tanto, mas sou «português», qualidade mais do que suspeita para lá de almoços oficiais que sempre combati, de um lado e do outro do Atlântico. No Brasil, quanto um estrangeiro escreva do Brasil, é entesourado e aclamado. Há mesmo muito medíocre que tem feito carreira universitária neste mundo, apoiado apenas nessa circunstância. Mas, em geral, que os portugueses amem ou estimem desinteressadamente o Brasil, e fora do nível oficial em que se permutam comendas e benesses, eis o que não pode ser reconhecido, porque vai contra a tese antiportuguesa em que as oligarquias brasileiras sempre basearam a sua exploração de milhões... (p. 10)

Se esta descrição for pertinente ainda que não de todo justa, então o Brasil havia de ser lugar inóspito para qualquer português que pretendesse estudar literatura brasileira movido pelo amor desinteressado dela: poderia eventualmente assinar um ou outro prefácio, alguma breve resenha, enviar para Lisboa crónicas e comentários, mas não seria nem poderia ser esse trabalho mais do que desencargo de intelectual no exílio, ou seja, não mais do que perfunctório, ainda que apenas funcionalmente perfunctório. A irregularidade da produção brasileira dos anos no Brasil não teria nas ocupações específicas de Sena senão uma causa acessória: sendo a essencial a impossibilidade de reconhecimento descrita naquelas linhas (e lendo «reconhecimento» como metonímia de um conjunto de condições específicas que envolvem especialização, distribuição de trabalho académico, publicação, oportunidade de publicação, etc.). O perfunctório com que comecei já designaria a sorte que se diria irónica de Sena no Brasil, e que, como é próprio da sorte, não lhe seria imputável: ele, que ali ficou considerando-se um português excepcionalmente empenhado nos estudos brasileiros, viria a deixar o Brasil amargurado *por causa* dessa mesma condição excepcional.

Por outro lado, supondo correta a datação indicada por Mécia de Sena, fins de 1974, aquelas linhas foram escritas depois de publicados todos os ensaios do período americano que atrás enumerei. E esses, parece-me evidente, Sena jamais os consideraria perfunctórios. Sendo os mais importantes que escreveu, culminando uma continuidade de interesse e atividade no campo, são eles que retroativamente configuram a circunscrição brasileira da crítica seniana.

3.

Dir-se-ia então que Sena teve de sair do Brasil, depois de ter saído de Portugal, para que os seus estudos brasileiros crescessem em número e relevância. O que se alterou realmente na mudança para os Estados Unidos?

Mudou o local de trabalho, o que é muito, porque enquadrado num mundo universitário radicalmente diferente: diferente organização, diferente conceção e estrutura do currículo e do ensino, diferente conceção e regulação da profissão, arrastando possibilidades impensáveis na universidade brasileira ou portuguesa. Sena passou do território habitado pelas «contradições luso-brasileiras» para outro, e falo do universitário, delimitado não pela nacionalidade ou cidadania dos professores, não pela nacionalidade das literaturas, mas pela língua, o português, que permitia ou até requeria a convocação de ambas as literaturas no mesmo espaço de ensino. O local de trabalho podia aliás descrever-se como espécie de simulacro do mundo em que a literatura portuguesa e a brasileira coexistissem como ramos ou galhos da mesma árvore, a língua portuguesa. Melhor dizendo, como simulacro de um mundo em que está ao alcance da iniciativa do professor, porque tem para isso liberdade, convocar as duas literaturas e ensiná-las como se fossem ramos ou galhos da mesma árvore.

Com as metáforas do galho e da árvore (de imensa fortuna na bibliografia da «formação» da literatura brasileira), tocamos o cerne do ensaísmo brasileiro de Sena: a ideia de que a «mesma língua» precede e determina as duas literaturas enraizando-as num fundo de homogeneidade perene. Tal explica a dificuldade de Sena diante dos problemas da diferenciação linguística, a que chega a referir-se como «ameaça à sua difusão [da sua obra] na própria língua em que se escreve» (p. 75). E explica sobretudo o modo como lamenta, em ensaio de 1966, que a presença da literatura portuguesa no Brasil seja «muito mais sentida como uma indispensável necessidade curricular, que desejada como o convívio com uma outra área da mesma língua, que não só é a originária mas também de paralela e interpenetrada evolução» (p. 255). Estas formulações, que seriam e aliás são subscritas pela generalidade dos portugueses letrados, ajudam muito a explicar aquelas palavras acerbas do final do prefácio interrompido: não apenas que as tenha escrito, após quase dez anos de experiência universitária americana, mas ainda que o fizesse com veemência senão indignação.

Não é ocasião de insistir em que mais de cem anos de experiência histórica desmentem reiteradamente esta visão da unidade luso-brasileira baseada na língua e antes comprovam a inexorabilidade da separação, não apesar da língua, mas justamente *por causa* dela, entre outros fatores, é certo, mas por causa dela.

Trata-se de um problema difícil, sendo a menor dificuldade, no campo português, o risco de cair ou nos fazerem cair no ressentimento e no nacionalismo primário. Sena, porém, não se preocupou com esse risco: a língua, a língua portuguesa,

que entendia reconhecendo-lhe direitos e impondo-lhe deveres, era para ele o português de Portugal que no Brasil encontrou uma realidade nova (p. 77): «[no português do Brasil, escreve em 1971] não há praticamente divergência alguma que não seja explicada e justificada por épocas ou áreas do português de Portugal» (p. 360). Não se pode ler aqui a afirmação da prioridade do português de Portugal sobre o do Brasil; no pensamento seniano tal afirmação não teria sentido nenhum. É a mesma língua! e o que Sena diz é que, sendo a língua a mesma, o destino dela no Brasil lhe «importa primacialmente» (p. 75). Aí temos então o primeiro princípio da circunscrição brasileira seniana, da *possibilidade* e do *encargo* de a constituir. Mas, por outro lado, como o primeiro princípio se completa necessariamente com a postulação da prioridade da língua portuguesa enquanto tal sobre a literatura que nela se escreve qualquer que seja a nacionalidade, a circunscrição vai envolver-se em embaraços inevitáveis – e insuperáveis – quando o destino da língua portuguesa no Brasil passa, não pela separação em «língua brasileira», mas pela exigência modernista de incluir a língua na determinação nacional da literatura brasileira. Desde aí, a circunscrição brasileira de Sena enfrenta um dilema difícil: ou insiste na primazia da língua, dilui ou desqualifica a exigência modernista, e em consequência a circunscrição dissolve-se por efeito do próprio princípio que a constitui, ou reconhece que a nacionalidade, enquanto projeto e construção, subordina a língua, e então dizer que as literaturas portuguesa e brasileira se escrevem na mesma língua não significa absolutamente nada. Em qualquer caso, o exame deste dilema, em Portugal como no Brasil, conduziria por força a reconhecer na literatura brasileira uma experiência que comprova tanto a inconsistência da prioridade da língua sobre a literatura como a dificuldade de a reconhecer.

Talvez por isso as universidades de ambos os países coincidam na solução prática de manter as duas literaturas separadas e conceder que se encontram de vez em quando em casamentos e funerais. A estrutura do currículo prescreve o estudo separado das duas literaturas do mesmo passo que, em modalidades diversas, legitimam a presença de ambas e a respetiva separação com a unidade do idioma, a homogeneidade da tradição, a história e a cultura, a irmandade e o laço, a árvore, o galho... Tudo metáforas, metonímias e outras figuras incorporadas na missão de camuflar que a determinação do ensino da literatura é primacialmente nacional. A circunscrição seniana é, ela própria, uma versão reduzida mas eloquente dessa imagem.

4.

O ensaio sobre o Modernismo de 1922 é um bom começo para perceber como. A atitude de partida é de feição cosmopolita, situa o Modernismo brasileiro numa definição geral de modernismo ou, na formulação seniana típica, afirma que o Modernismo no Brasil foi mais ou menos o que foi em todo o lado. Daí que, como escreve logo de

começo, «Modernismo brasileiro» seja uma «expressão muito enganadora e perigosa para significar o que aconteceu, tão enganadora que muitos críticos brasileiros, e dos melhores, têm sido levados a pensar que o Modernismo no Brasil foi importante não porque era modernista mas porque era brasileiro» (p. 266). Na verdade, esclarece Sena, «é mais que natural que os Modernistas brasileiros, em 1922, além de terem uma muito bem informada consciência do que ia pelo mundo e de lutarem por todas as artes, escolhessem o Brasil como um profundo mundo do espírito para ser trazido à luz» (p. 266). Tal sugestão de harmonia entre a «essência do espírito modernista» e o país por ele conquistado parece conduzir sem sobressalto a esta conclusão importante e aliás decisiva para a compreensão da especificidade do Modernismo brasileiro, já na página final do ensaio:

O modernismo brasileiro, mais rapidamente do que nenhum outro, varreu o país. E por volta dos anos 40 tinha triunfado de tal modo que os grandes homens que o começaram podiam dar-se ao luxo de olhar em volta e temer pela responsabilidade que tinham chamado para si ao ter criado uma nova Cultura Brasileira (p. 280).

Entretanto, no mesmo ensaio, ocorre certa coisa curiosa: Sena escreve a certa altura que «a coisa curiosa» é que o Brasil, «como tema literário ou como uma ideia a que os escritores tentaram estar à altura» (p. 267), estava longe de esquecido no momento da emergência do Modernismo e até acrescenta que a «obsessão com o Brasil», desde o romantismo, permaneceu ativa mesmo quando parecia esquecida. E conclui:

Pode dizer-se que, no Brasil, o problema com a literatura sempre foi o medo que os brasileiros têm de que a sua literatura possa não ser suficientemente brasileira, ou que o mundo possa pensar que não têm um carácter nacional muito forte, tão forte que ao ler um livro ou vendo uma peça seja impossível não exclamar – como escrevem brasileiromente os brasileiros... (p. 267)

A coisa curiosa é que encontramos duas perspectivas heterogêneas: uma convocando uma «essência» modernista que inclui mas subordina a orientação para o país; outra que atribui a uma entidade genericamente chamada «os brasileiros» uma obsessão e um medo que continuamente afetam a literatura. A primeira descrição localiza o Modernismo no Brasil enquanto processo, desde a eclosão ao triunfo; a segunda, enfrenta a literatura brasileira como um todo já constituído e delimita-lhe o *problema*, que aparentemente persiste através das épocas, dos movimentos e das obras. Se por um lado Sena sublinha a impossibilidade de extirpar a dimensão cosmopolita do Modernismo, por outro escapa-lhe o modo como o mesmo Modernismo prolonga e extrema

o projeto de construção de uma literatura que os brasileiros possam reconhecer como sua, para usar uma formulação de Antonio Candido. Com a ênfase na dimensão cosmopolita, Sena sublinha a rutura e o caráter histórico do movimento e das suas construções; com *o problema* definido em termos de obsessão e de medo, dissolve tudo na persistência do Brasil como fonte de legitimidade da literatura.

O melhor sintoma dessa tensão é ainda a língua. Sena insiste, e aliás com razão, em que o alvo do Modernismo paulista foi uma versão purista do português criada no próprio Brasil para efeitos domésticos; mas deixa na obscuridade que essa nova cultura brasileira que o Modernismo construiu ao varrer o país inclui a imposição de uma normalização linguística por efeito da atribuição à literatura do encargo de diferenciação da língua como força constitutiva da nacionalidade da literatura brasileira. O marco simbólico desse ponto de viragem irreversível no problema da língua é a célebre «Carta pras Icamíabas», no *Macunaíma* de Mário de Andrade, que vale menos pelo repúdio da «língua de Camões» do que pelo programa de constituição de simulacro de «língua nacional» por aproximação à «fala do povo». O repúdio ou incompreensão de Machado de Assis pelos modernistas deriva em boa parte desse projeto de normalização.

5.

Ainda neste mesmo ensaio sobre o Modernismo, a propósito do medo de a literatura não ser suficientemente brasileira, Sena justamente evoca Machado e a «suspeição» de que foi sendo vítima, «sempre mais ou menos acusado de não ser suficientemente brasileiro para a glória que merece» (p. 267). Esta caracterização em termos de suspeição ou desconfiança motivadas pelo parco caráter brasileiro de Machado repete-se várias vezes noutros ensaios (p. 318, 342, 355, 387), e tem a sua expressão mais clara no ensaio «Machado de Assis e o seu quinteto carioca», de que passo a ocupar-me agora.

Desde logo esclarecendo que o tópico central do ensaio já não é essa suspeição ou essa desconfiança. Como o próprio Sena anuncia de início, o estudo:

não pretende ser uma proposta de revisão e de correcção de alguns pontos de vista demasiado aceites sobre Machado de Assis, mas uma tentativa de apresentar os cinco grandes romances da sua última fase *como um todo*, e, mesmo mais, *como uma unidade estética*, em termos de moderna técnica de ficção novelística (p. 325).

Este propósito, creio eu que por si só garante ao ensaio um lugar único no conjunto deste período, onde não se encontra nenhum outro que aborde uma obra singular propondo argumento original. Junto com a importância de Machado,

isto bastaria para nos fazer esperar um dos principais escritos da circunscrição brasileira seniana. No outro plano, o das contribuições de Sena para os estudos brasileiros, a avaliação é menos óbvia. O que se ganha ali para a compreensão de Machado de Assis?

Metade do ensaio cumpre uma missão preparatória da apresentação do argumento, embora não se chegue a formar ideia clara sobre se o propósito é caracterizar a posição de Machado de Assis no quadro da literatura brasileira enquanto literatura nacional ou usá-lo como exemplo da «questão peculiar da grandeza do grande escritor de «pequenas» culturas» (p. 327). Seja como for, a posição em que Machado aparece a Sena, entre preâmbulos e divagações, pode ser encontrada nesta formulação tão típica como eloquente:

Esquece-se, quer no afã nacionalista, quer no afã de lavar complexos despropositados, que todo o grande escritor está simultaneamente dentro e acima da literatura a que pertence – e não só porque a crítica nacional ou internacional venha a reconhecer-lhe essa categoria: mas porque ele a reconheceu a si mesmo e culturalmente assim se formou, para melhor criar à sua própria medida, antes e independentemente do reconhecimento de que tenha sido objecto (p. 326-327).

Aceitemos, então, que o espaço ocupado com estas questões visa lembrar o que se esquece e assim delimitar o lugar em que o crítico se apresenta com o seu argumento original, indo além da «suspeição» ou «desconfiança» com que caracterizou noutros locais a situação de Machado na literatura brasileira. Com essas figuras, Sena pretendia caracterizar a atitude da crítica brasileira; agora, trata-se antes de caracterizar a posição em que o próprio Sena fala de Machado. Mais radicalmente, trata-se de reivindicar a liberdade de falar de Machado num lugar que dispense o crítico de considerar o Brasil e a ligação da sua obra com o Brasil. Esta reclamação é decisiva.

O processo de constituição da literatura brasileira em literatura nacional, entendido desde o romantismo como criação de uma literatura que os brasileiros reconhecessem como sua porque nela pudessem reconhecer o Brasil, determinou uma *relação com a literatura em que se tornou mais importante a possibilidade de chamar-lhe «nossa» do que a de a partilhar com os outros*. Daí que, no caso de Machado de Assis, a falta de feição nacional seja secundária diante da dificuldade de lhe chamar «nosso», desde logo porque a obra machadiana, de modo ostensivo, se foi construindo marcada pela recusa de se enraizar num Brasil passível de reconhecimento. Sena escreve, no ensaio que agora considero, que «Machado longamente pagou criticamente o preço de ter buscado ser “brasileiro” *por dentro*, quando não mais se lhe pedia senão que o fosse por fora» (p. 328). Assim reproduz outro lugar-comum não examinado, porque o

«ser brasileiro por dentro», baseando-se numa interpretação conveniente e apresada da expressão «sentimento íntimo», foi uma forma de reparar o escândalo aquela recusa. Hoje, que essa estratégia do nacionalismo interior triunfou, Machado é o mais brasileiro dos escritores brasileiros precisamente por parecer o menos brasileiro dos escritores brasileiros: o «sentimento íntimo» operou esse milagre.

Mas a reclamação de Sena, não obstante a reiteração do lugar-comum, vai noutra direção. O decisivo do gesto preambular é a reivindicação de espaço para uma leitura crítica de Machado que não se funde numa interpretação do Brasil, o que até na crítica seniana é excepcional. Que o ensaio dedique mais espaço à preparação do terreno para apresentação do argumento do que ao argumento propriamente dito acaba por ser o seu maior mérito crítico: a caracterização da situação nacional de Machado corresponde à justificação da necessidade de a ignorar, ao passo que a consideração da grandeza de escritor corresponde à necessidade de responder à liberdade com que o próprio Machado encarou a sua situação nacional. É assim um gesto de homenagem à grandeza e à liberdade, preparado e apresentado com a força de razões críticas e que por isso se pretende ele mesmo livre e enquanto tal indelével.

Que dizer depois, finalmente, do argumento original?

Começa por ser «uma tentativa de apresentar os cinco grandes romances da sua última fase *como um todo*» (p. 325) e conclui que «os cinco romances são, em termos das livres formas romanescas contemporâneas, *um único romance experimental* – um “quinteto carioca”» (p. 334). Entretanto, lendo com mais atenção percebe-se que este alegado quinteto carioca surge ao cabo de uma cadeia, cujo primeiro elo é a singularidade do realismo de Machado, que ocupou Sena nessa época. Sena sustenta que Machado é um «realista estético-psicologista» que enquanto tal criava a sua «própria forma romanesca», «fora das estruturas convencionais do realismo romântico e do naturalismo» (p. 330); esse psicologismo e essa forma não incluem um autor onisciente como os outros psicologistas. O segundo elo é uma tese sobre a «série» dos cinco romances, assim formulada:

De livro para livro, a série é a demonstração estética, *de todos os pontos de vista possíveis*, da impossibilidade humana de conhecer-se alguém a si mesmo ou aos outros, e uma análise implacável, e *metodicamente sistemática*, da capacidade humana para substituir a mistificação à realidade» (p. 330).

Enfim, terceiro elo, «a única forma de superar o impasse que a sua inteligência e a literatura do seu tempo lhe revelavam», Machado só tinha uma maneira de superar: «criar obras de arte inter-relacionadas [...] que mostrassem, como um jogo de espelhos, a ambiguidade fundamental da consciência humana, *sem* lhe darem a ilusão de que os espelhos» se substituem à vida, no que se afasta da ilusão do ceticismo (p. 331).

Assim, se não leio mal, o quinteto carioca responde ao problema de como exprimir pela forma romanesca uma concepção da vida humana, e a grandeza de Machado consiste em ter feito a única coisa disponível para ser feita. O todo do quinteto carioca seria, enfim, o «testamento espiritual» de Machado de Assis, expressão com que a dado passo Sena designa a unidade da série.

O resto do ensaio, reserva-o Sena a responder à pergunta, que ele próprio formula, «Como foi isto feito?»

O mínimo que se pode dizer é que a explicação dececiona. O primeiro passo é a «perfeita e simétrica alternância da forma da narração»: Brás Cubas 1.^a pessoa, Quincas Borba 3.^a, em *Dom Casmurro* de novo 1.^a, de novo 3.^a em *Esaú e Jacó*, enfim 1.^a em *Memorial de Aires*. Sena reputa esta simetria «uma característica imediatamente aparente da técnica romanesca» (p. 331). Compreende-se o interesse de Sena nesta simetria, mas não se compreende que amalgame nela noções distintas. Com efeito, apercebemo-nos facilmente de que Sena usa «terceira pessoa» para designar a figura do narrador onisciente que não pertence ao universo da narração; e toma por caso padrão da primeira pessoa a figura do narrador que pertence ao universo da narração, por contar a própria história e não ser onisciente. Esta confusão de participação e perspectiva, não a aponto a título de erro teórico, embora a estranhe, estando a *Rhetoric of Fiction* de Booth publicada desde 1961; trata-se sobretudo de uma amálgama da figura do autor nos cinco romances machadianos que obnubila a originalidade de cada um e a originalidade complexa do conjunto. Por exemplo, a terceira pessoa de *Quincas Borba* não se confunde com a terceira pessoa de *Esaú e Jacó*: no primeiro caso temos uma figuração do próprio autor, no segundo uma ficção preliminar que atribui a Aires o livro em que o mesmo Aires também é protagonista. Além disso, o que predomina na ficção de Machado, nesses cinco romances, é a figura de um autor que diz *eu* explicitamente, que interpela o leitor, comenta a narração, divaga, como é bem sabido por todos os leitores com alguma assiduidade em certos bancos da escola. Essa figura no *Quincas Borba* constrói-se desde o momento que o narrador começa assim o capítulo IV: «Este Quincas Borba, se acaso *me* fizeste o favor de ler as *Memórias Póstumas de Brás Cubas* [...]»². Um simples pronome oblíquo ajuda a construir uma figuração que identifica o narrador com Machado e lhe permite reivindicar para si o livro que atribuíra a Brás Cubas. Os dois romances estão assim unidos não só pela primeira pessoa como pela ficção de que essa primeira pessoa é a *mesma pessoa*.

Não há espaço nem motivo para continuar nessa direção. Mas podemos encontrar outros motivos de deceção. Se a ideia geral é, como citei, entender os cinco romances como «análise implacável, e *metodicamente sistemática*, da capa-

2 Machado de Assis – *Quincas Borba*. Disponível em: http://www.machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/quincasborba.htm. Consult. a 2 nov. 2021.

cidade humana para substituir a mistificação à realidade», percebe-se mal que *Dom Casmurro* seja encarado como eixo da série, por ter uma primeira pessoa de narrador protagonista, mas sem nenhuma reflexão sobre o ciúme: é que, se se trata da «demonstração estética da impossibilidade humana de conhecer-se alguém a si mesmo ou aos outros», menos ainda se compreende que Sena prefira apresentar Capitu como repetição da Sofia de *Quincas Borba*, ignorando ou não se interessando pelo problema da conjugação da narrativa em primeira pessoa com o ciúme e a acusação de adultério. E isto com o célebre livro de Helen Caldwell publicado desde 1960...

O cume da perplexidade ocorre com o comentário de *Memorial de Aires*. Aires, escrevendo na primeira pessoa, pois trata-se de um diário, estaria na posição final da simetria, na ponta oposta a Brás Cubas. Mas Sena diz dele tranquilamente que é «apenas uma testemunha do que narra e de que não é (ou não se apresenta ser) protagonista»; mais: «é a testemunha que só pode oferecer compreensão e benevolência para os dramas humanos, na medida em que se conserve encerrado no solipsismo da sua bondade»... Como é possível, pergunto eu agora, que a Sena tenha escapado a mais intrigante linha de desenvolvimento do *Memorial*, aquela que o define como diário, em que Aires se debate com a descrição, reconhecimento e compreensão do seu desejo de Fidélia, a aposta de tonalidade faustiana que a irmã lhe impõe no cemitério, um peculiar verso de Shelley que aparece sete vezes, a possibilidade do amor que esse verso evoca e a fantasia do casamento que os sonhos de Aires encenam – afinal, precisamente o que distingue este Aires do Aires que aparecera em *Esau e Jacó* e justifica a primeira pessoa de que Sena tanto precisava para completar a simetria?

Há evidentemente momentos de agudeza e lucidez, como a impugnação da ideia corrente que dá o conselheiro Aires como *alter ego* de Machado, ou a afirmação de que ação dos romances é o ato de serem escritos. Mas formulações como esta última colidem com o intuito de estipular uma totalidade perfeita que, a existir, afinal se sobreporia a cada um dos romances e à própria ação de os escrever. Veja-se, de resto, como o comentário de *Memorial de Aires* amputa precisamente o ato de o romance ser escrito.

A figura de um único romance experimental, ou da unidade estética, ou simplesmente do quinteto carioca é sem dúvida fulgurante, mas muito vulnerável: as descrições oferecidas de cada romance não só não sustentam a figura do quinteto como lhe diminuem o mérito. O que entretanto resiste é o gesto de a desenhar, isto é, o gesto crítico de Sena, de reclamação para a sua circunscrição brasileira de um autor da envergadura de Machado.

Mas logo depois o ensaio termina com um longo parágrafo retomando o tópico do grande escritor a partir da pergunta: «Como foi isto possível numa literatura que «nascia»?» (p. 334) A resposta vem logo: «[...] os grandes escritores são, em qual-

quer parte e em qualquer época, aqueles que escrevem com a história da sua língua e a realidade linguística dela na linguagem que criam, e com toda a literatura universal na cultura que adquirem» (*ibidem*). É a primeira vez que a língua é mencionada; não apenas a língua, mas a sua história, antes da «literatura universal». A língua, na visão de Sena, assegura primacialmente a possibilidade de um grande escritor surgir numa pequena literatura ou numa literatura apenas emergente.

A resposta é ainda uma forma de reparar o escândalo, porque Machado, não alinhando no «abrasileiramento» do português, que outra coisa havia de ser senão um expoente ou cume da língua portuguesa, marco do seu destino no Brasil, e assim por diante?

Por outro lado, essa resposta apenas tem sentido para a pergunta assim formulada, isto é, no quadro em que a noção de literatura nacional se sobrepõe à própria noção de literatura, quando passou a considerar-se natural que são as literaturas nacionais que formam os escritores.

Esta ideia anima o projeto de constituição da literatura brasileira desde o romantismo, aliás, um projeto de constituição da literatura nacional *como constituição*: corpo de princípios que superintendem a atividade literária, quer assinalando-lhe uma finalidade quer demarcando as atividades que se orientam para essa finalidade das que dela se desviam. Interessantemente, a primeira constituição da literatura brasileira, a que se deve a Gonçalves de Magalhães na revista *Niterói*, não inclui nenhum artigo sobre a língua, decerto ainda julgada impotente para o projeto de nacionalização literária. Chamar a língua ao caso a propósito de Machado já implica reivindicar uma força superior, como se fosse algum direito natural que a todos une e a todos julga. A circunscrição brasileira de Jorge de Sena não seria possível sem essa reivindicação: é dessa noção que derivam os deveres para com a língua, de que fala numa das cartas do Brasil de 1961 e que atrás citei. Mas essa mesma reivindicação, afinal, porque inapelavelmente frustrada no cumprimento dos deveres que estipula, gera as declarações de amor desinteressado ou os clamores contra a ignorância e o preconceito, acabando por substituí-las à singularidade irredutível da experiência crítica. O direito natural, por vezes, pode não passar de um ocioso direito ao perfunctório.

«As coisas não se vêem por metade» – Jorge de Sena sobre Machado de Assis

ARIADNE NUNES

Em 1969, na Universidade de Wisconsin, Jorge de Sena profere uma conferência intitulada «Machado de Assis e o seu quinteto carioca», em que defende duas ideias principais: por um lado, que os cinco últimos romances de Machado de Assis – *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), *Quincas Borba* (1891), *Dom Casmurro* (1899), *Esau e Jacó* (1904) e *Memorial de Aires* (1908) – constituem um «todo, [...] uma unidade estética, em termos de moderna técnica de ficção novelística» (SENA 1988: 325) e, por outro, que *Dom Casmurro* «ocupa e define o eixo central do conjunto» (*ibidem*). A unidade estética dos romances decorre, nas palavras de Sena, de a sua ação ser «o acto de eles [os romances] serem escritos» (*ibidem*, p. 333).

Afirmar a ação de um livro como «o acto de ele ser escrito» significa reconhecê-lo como metaficcional, como uma reflexão sobre a escrita e a leitura e sobre a relação entre ficção e realidade. A discussão que Sena faz sobre o realismo, e em particular sobre o «realismo estético-psicológico», como caracteriza o Machado de Assis destes romances – ou deste único romance experimental –, não pode ser separada, creio, dos instrumentos metaficcionais que Sena identifica como a sua ação.

Começarei, então, por tentar descrever o «realismo estético-psicológico» de Machado de acordo com Jorge de Sena, e refletir sobre os mecanismos metaficcionais usados por Machado que para ele contribuem. Defenderei que, em *Dom Casmurro*, o romance que Sena coloca como o «eixo central» do quinteto, o ciúme é um desses mecanismos. Detendo-me em *Dom Casmurro* não poderei deixar de discutir o seu papel no conjunto destes livros bem como a afirmação de que constituem uma unidade, embora essa não seja, neste texto, a análise principal que pretendo desenvolver.

Realismo estético-psicológico

O artigo de Jorge de Sena parte de uma ideia antiga, apresentada pela primeira vez por José Veríssimo num artigo sobre *Iaiá Garcia* publicado na *Revista Brasileira*, em 1898, e que divide a obra de Machado de Assis em duas fases. Na primeira, incluem-se *Ressurreição* (1872), *A mão e a luva* (1874), *Helena* (1876) e *Iaiá Garcia* (1878), e na segunda os outros romances antes identificados. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de 1881, é tido como o romance que assinala a divisão entre as duas fases. Em carta enviada por Machado a Veríssimo a 15 de dezembro do mesmo ano de 1898, Machado

agradece a crítica, reconhecendo, por um lado, que o que José Veríssimo denomina como a «segunda maneira» de Machado lhe é «mais aceit[e] e cabal», mas, por outro, que esta «segunda maneira» tem «as raízes dos [s]eus arbustos de hoje» na fase anterior, congratulando Veríssimo por não o esquecer. Destaca, portanto, a importância dos livros iniciais como origem dos posteriores, realçando assim que o que será objeto de desenvolvimento nos livros da segunda fase, a sua estrutura metaficcional, já se encontrava «em potência» nos iniciais. Jorge de Sena admite também isto quando afirma que nestes (os iniciais) a experimentação meta-textual está presente, embora ainda nas entrelinhas (SENA 1988: 330), tal como era reconhecível desde logo em alguns contos machadianos.

Assim, se até às *Memórias póstumas* a carreira de Machado era caracterizada como um «realismo romântico», isto é, um romantismo que se pretendia «“natural”, por oposição ao convencionalismo literário setecentista» (*ibidem*, p. 329), a partir daí, «liberta-se um autor inteiramente afinado pelo seu tempo internacional» (*ibidem*, p. 329-330). Usar um autor defunto, a ficção autoral de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, é encenar estruturalmente no texto a ação de Machado: «o autor [Machado] saíra do mundo de produzir romances para o seu público [...] e ingressara no mundo de escrevê-los à escala da sua liberdade de “ressuscitado” pela arte do romance, no mais alto e original nível do seu tempo universal» (*ibidem*, p. 330). A própria regularidade com que Machado tinha escrito até aí (um romance a cada dois anos) e que deixa de ser observada a partir de *Memórias póstumas de Brás Cubas* é, afirma Sena, expressão desta liberdade adquirida.

Esta liberdade é afirmada textualmente por Brás Cubas, desde logo, no seu prólogo ao leitor: nem «a gente grave» nem a «gente frívola» achará no livro o romance que gostaria de ler, ficando ele «privado da estima dos graves e do amor dos frívolos, [...] as duas colunas máximas de opinião»¹. Porque Machado, sob a capa de Brás Cubas, não se conformou em corresponder à expectativa dos leitores, pôde criar «a sua própria forma romanesca, fora das estruturas convencionais do realismo romântico», como refere Sena (*ibidem*). O texto «Algumas palavras sobre o realismo, em especial o português e o brasileiro» pode, talvez, ajudar a perceber. Aí, Sena tenta definir o realismo, começando por dizer que «tipologicamente [...] deve ser entendido [...] como oposto a um onirismo que negue a realidade» (SENA 1988: 348), enquanto em termos histórico-literários advoga «a primazia do *real* sobre o fantástico, o idealizado, ou o meramente subjectivo» (*ibidem*, p. 349). Não vou aqui deter-me na caracterização dos vários realismos que Sena faz, mas apenas no aspeto que é fundamental para ligar ao que diz sobre a obra de Machado, e o quinteto carioca em particular.

1 Ver «Ao leitor», prólogo de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Disponível em: http://www.machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/brascubas.htm. Consult. a 20 fev. 2020

Sena classifica o realismo da segunda fase de Machado de Assis como um «realismo estético-psicologista». Este psicologismo não é, e sigo de perto o texto de Sena na exposição do seu ponto de vista, «um analitismo descritivo de intenções, volições, motivações [...] feito por um autor onisciente», mas é antes «uma proposta continuamente renovada de entendimento psicológico, uma hipótese constantemente desmentida pelos factos do comportamento das personagens, e constantemente reajustada, sem que nunca se chegue a mais que um retrato angustiosamente *ambíguo*» (SENA 1988: 330). «De livro para livro» todos os pontos de vista são testados, de modo a demonstrar a «impossibilidade humana de conhecer-se alguém a si mesmo ou aos outros» (*ibidem*). A criação de «obras de arte inter-relacionadas [...] que mostrassem, como um jogo de espelhos, a ambiguidade fundamental da consciência humana» (*ibidem*, p. 331) é o modo como Machado põe em ação o seu projeto estético.

A arte de Machado seria realista não porque pretendesse ser uma representação dos ambientes, cenários ou tipos sociais reais, mas ao demonstrar «a impossibilidade da objectividade do “realismo”»² (SENA 1988: 356). Os seus últimos romances são, «sem abandonar nunca as aparências tradicionais do realismo [...] uma crítica sistemática das pretensões do realismo à objectividade e à omnisciência, variando de todos os modos possíveis os pontos de vista narrativos» (*ibidem*).

Pôr a ficção a mostrar-se ficção e, portanto, obrigando o leitor a refletir sobre a diferença entre real e ficção e sobre o próprio estatuto da ficção, que é o que Machado faz ao escrever livros que têm como *acção* o *acto de se escrever*, é um dos modos de questionar a possibilidade de transparência da realidade e da sua transposição linear para a escrita. A utilização de autores ficcionais, que se verifica em quase todos os livros da segunda fase (a exceção é *Quincas Borba*), contribui para que não nos esqueçamos, desde o momento originário, que o que vamos ler é uma história ficcional.

Se, como Sena refere, em termos de pura estrutura do texto, *Memorial de Aires* é o romance em que isto é mais patente, uma vez que é usada a ficção de uma personagem que escreve à medida que a ação decorre, obedecendo à forma diário (SENA 1988: 333), em termos substantivos *Dom Casmurro*, o romance de Machado a que Sena atribui o papel central no que designa como «o quinteto carioca de Machado de Assis», é aquele a que é mais fácil fazer corresponder a descrição de um livro cuja *acção* é o *acto de se escrever*.

De facto, o romance mostra-se, desde o primeiro capítulo, como um livro a escrever-se, quando a propósito do título Bento Santiago, o autor ficcional e o Dom

2 Em sentido semelhante, veja-se a afirmação de José Luiz Passos: «O realismo machadiano não tem relação com a representação meramente idêntica; com a representação dos objetos, tipos e relações sociais tal como eles realmente eram ou não. Sua verossimilhança está nas motivações envolvidas na representação de uma ação. Ou seja, o modo que Machado encontrou para compor vidas mais verossímeis foi dotá-las de um passado e de uma vida interior mais ampla; seus heróis e suas heroínas vivem vidas duplas e fazem desse jogo um contraponto interessante entre a autonomia e a divisão do eu» (2014: 157).

Casmurro do título, refere «Também não achei melhor título para a minha narração; se não tiver outro daqui até ao fim do livro, vai este mesmo»³, mostrando um livro no processo de escrita. O início do segundo capítulo reforça, aliás, esta indicação, ao dizer, antes de explicar os motivos que o levaram à escrita, «Agora que expliquei o título, passo a escrever o livro» – e note-se a utilização do presente do indicativo «passo» que mostra o livro em curso de escrita. De igual modo o género de livro que decide escrever – um livro de memórias no qual irá «deitar ao papel as reminiscências que [...] vierem vindo» –, depois de ter hesitado entre livros de jurisprudência, filosofia, política ou uma *História dos subúrbios*, salienta, por um lado, a escrita em processo e, por outro, põe a ideia da ficção como réplica da realidade em causa – se o autor é ficcional, não existe, a sua vida não existe, portanto tudo o que iremos ler não pode ser senão uma invenção. A ilusão que o romance cria, de ser *como se fosse* a realidade, é questionada por um autor ficcional que pretende contar a sua história real⁴.

Outros recursos, como as interrupções na narrativa para diálogo com o leitor, a discussão da necessidade de observar a verdade dos factos mesmo que isso ponha em causa a verosimilhança do relato, a equiparação de episódios da vida das personagens a capítulos⁵, a chamada de atenção para as alterações que o texto sofre no processo de escrita – capítulos com a indicação de que deviam ser suprimidos ou mudados de lugar no livro, por exemplo – e a tensão presente entre o livro a escrever-se e o livro completo, já acabado, do qual se tem uma ideia pré-definida e que se deve observar, todos eles presentes em *Dom Casmurro*, mostram o livro no *acto de se escrever*. É, através deles, creio, que o realismo «estético-psicológico» de que Sena fala se constrói, porque desestabilizam a possibilidade de a escrita mostrar a realidade. O ciúme, tema do livro, é, parece-me, usado por Machado também para encenar em texto a impossibilidade de representação objetiva da realidade, podendo, assim, ser visto como estrutura metaficcional.

O ciúme como mecanismo metaficcional

O tema do ciúme surge em vários dos romances de Machado, designadamente logo no primeiro, *Ressurreição*⁶. Neste e em *Dom Casmurro*, o ciúme determina a ação dos protagonistas e é motivo central dos romances, facto que contribui, aliás, para que

3 Ver *Dom Casmurro*. Disponível em <http://www.machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/domcasmurro.htm>. Consult. a 14 nov. 2019. Será esta a edição de *Dom Casmurro* citada de ora em diante.

4 É o que Sena refere como a passagem da «ficção do irreal» em Brás Cubas com o seu defunto autor «para a ficção do real» (1988: 332).

5 Haroldo de Campos (1992: 224) afirmou mesmo que a personagem principal de *Dom Casmurro* é o capítulo curto.

6 Caldwell (1960: 1) refere que o ciúme tem um papel importante em sete dos nove romances de Machado e em dez dos contos, mencionando ainda que *Othello*, de Shakespeare, é referido em 28 contos, peças de teatro e artigos.

muitos críticos rejeitem a divisão da obra de Machado nas duas fases referidas. Silviano Santiago, por exemplo, diz que *Ressurreição* seria o livro de um autor ainda inexperiente, mas no qual é já possível ver um esboço para *Dom Casmurro*, em linha com a posição de outros autores como Afrânio Coutinho, que preferem realçar a continuidade entre os livros que constituem a obra de Machado, afirmando que o que existe entre as duas fases é não «oposição, mas sim desabrochamento, amadurecimento» (1990: 29).

Muito resumidamente, *Ressurreição* trata da história de amor de Lívía e Félix, um ciumento. Apesar de crises várias provocadas pelos ciúmes de Félix, os protagonistas estão para casar, até que, na véspera do casamento, Félix recebe uma carta anónima que acusa Lívía de infidelidade. Félix põe termo ao casamento, vindo depois a arrepende-se, quando descobre que os factos descritos na carta eram falsos. Tarde demais, pois Lívía não aceita o perdão e põe termo ao noivado, dizendo a Félix que o problema estava nele: «As dúvidas o acompanharão onde quer que nos achemos, porque elas moram eternamente no seu coração»⁷ – são as palavras de Lívía.

Se o tema de *Dom Casmurro* é também o ciúme – e aqui abstenho-me de uma sinopse, mesmo que breve, do romance conhecido de todos –, são detetáveis, entre os dois romances, diferenças estruturais com implicações no modo como serão lidos⁸. Por um lado, em *Ressurreição*, Machado ainda utiliza um narrador onisciente e apresenta-se como autor; por outro, em *Ressurreição* o leitor sabe que os ciúmes de Félix não têm fundamento. Nas palavras de Silviano Santiago, em *Ressurreição*, Machado estaria ainda «inseguro do seu instrumento de trabalho e mais inseguro ainda da capacidade de apreensão do drama moral de Félix pelo leitor [pelo que] deixa que o narrador se intrometa na narração e esclareça o equívoco moral de Félix para o leitor» (1978: 35). Em *Dom Casmurro*, de modo diferente, a responsabilidade da narração (e a autoria do livro) é atribuída a Bento Santiago, o personagem ciumento, deslocando o ponto de vista para o dele e, simultaneamente, instaurando a suspeita sobre o relato. O leitor, em *Dom Casmurro*, não sabe se Capitu traiu ou não traiu – nem tem como sabê-lo.

Foi Helen Caldwell quem, pela primeira vez, em *The Brazillian Othello of Machado de Assis*, demonstrou a «possibilidade de Capitu ter sido vítima inocente do ciúme de Bento Santiago» (BAPTISTA 1998: 370), salientando o facto de o relato ser todo feito do ponto de vista de Bento Santiago, como um advogado de si próprio, defendendo a sua causa. Caldwell, ao demonstrar a possibilidade da inocência de Capitu, põe em dúvida o discurso do autor suposto do livro, Bento Santiago,

7 Ver *Ressurreição*. Disponível em http://machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/ressurreicao.htm. Consult. a 5 fev. 2020. A edição de *Ressurreição* citada será sempre esta.

8 Ver também neste sentido, por exemplo, Lula (2012: 101).

e mostra que o livro pode ser lido de outra maneira⁹. O relato fica sob suspeita, que é, aliás, o estado em que está quem faz o relato – o ciumento Bento Santiago suspeita que Capitu o traiu, constrói a narrativa para o mostrar, mas quem lê não pode ter a certeza de que o ponto de vista de Dom Casmurro corresponda ao que se passou. Bento Santiago é um advogado e toda a sua retórica no livro tem como objetivo mostrar a culpa e a traição de Capitu. No entanto, Machado, ao mostrar o ciúme como uma característica de Bento Santiago, instaura a suspeita sobre o relato que por ele é feito. Nós, leitores, sabemos que Bento é ciumento, e ficamos desconfiados do relato que faz. O ciúme cria um condicionamento do ponto de vista que não só põe em questão o teor do relato, produto de um «eu» que apresenta um conhecimento incompleto do universo que o rodeia, como também torna problemática a relação do leitor com o texto, que, perante as circunstâncias, não pode ser tomado à letra. A dúvida¹⁰ que se instaura em Bento quanto à verdade dos factos em virtude do ciúme é replicada para o leitor, que deixa de poder acreditar no que lhe é contado. Aliás, o dilema do ciumento, «saber ou não saber» nas palavras de Castro Rocha (2013: 65), é sempre o dilema do leitor.

Sendo assim, creio ser possível afirmar que o ciúme, aqui, não é já apenas tema, mas que, expondo e evidenciando a estrutura autorreflexiva do livro (*ibidem*, p. 396), se constitui também como mecanismo metaficcional, que contribui para o «realismo estético-psicológico» de que Sena fala a propósito de Machado.

A posição central de Dom Casmurro

A interdependência entre estes cinco livros é outro dos aspetos afirmado por Sena, que destaca tanto o facto de terem personagens comuns como o de terem a mesma localização temporal e geográfica: o Rio de Janeiro, desde os primeiros anos do século XIX (o início de *Memórias póstumas de Brás Cubas*) até 1889 (ano das últimas páginas de *Memorial de Aires*) e aos primeiros tempos da República (em *Esau e Jacó*). Nas palavras de Sena, «[d]entro de cada um dos romances há um constante vai-e-vem do tempo, com que eles se cobrem e recobrem na cronologia histórica, e com que, cada um por si, avança mais ou menos na relativa distância da data em que foram escritos¹¹» (1988: 334).

9 A este propósito, Hélio Seixas Guimarães afirma que «[Depois de Caldwell] o romance sobre traição e adultério passou a ser pensado também como romance sobre o ciúme» (2008: 107).

10 Nas palavras de Bento, «verossimilhança [...] é muitas vezes toda a verdade», o que era também já, noutros termos mas no mesmo sentido, afirmado por Félix em *Ressurreição*, «A dúvida era já bastante para justificar o que fiz». Aliás, Caldwell salienta que o tema de *Ressurreição* é também a dúvida, ainda que construída nos termos mais simples que refiro, lembrando, não só as palavras de Félix citadas, mas também o que diz Machado na «Advertência à primeira edição» do romance: «Minha ideia ao escrever este livro foi pôr em ação aquele pensamento de Shakespeare: “*Our doubts are traitors*”» (CALDWELL 1960: 21).

11 Entre 1881 e 1908.

Dom Casmurro é identificado como o romance no centro deste quinteto, o seu «eixo central», através de um exercício quase aritmético: é o terceiro dos cinco romances a ser publicado, portanto o do meio, e os outros quatro são separáveis em dois pares, dada a partilha de personagens entre si¹² e a alternância da forma de narração entre eles – *Memórias Póstumas de Brás Cubas* é escrito em 1.^a pessoa, *Quincas Borba* em 3.^a, *Dom Casmurro* (o eixo central) em 1.^a, *Esaú e Jacó* em 3.^a e o *Memorial de Aires* novamente em 1.^a. Ainda de acordo com Sena, o autor do par *Memórias Póstumas de Brás Cubas/ Quincas Borba* é o mesmo – «na ficção de um “defunto”, e na ficção dele mesmo» (*ibidem*) –, assim como o segundo par tem também o mesmo autor, o conselheiro Aires, «na ficção de autor e na ficção de ser ele mesmo», uma vez que o segundo livro é o diário do conselheiro. Bento Santiago seria o eixo destes dois pares, uma vez que seria o único simultaneamente autor e protagonista.

Sena afirma ainda que *Dom Casmurro* «é o elo de ligação entre os dois pares, e mais profundamente do que possa parecer» (*ibidem*, p. 332). Aqui, o argumento principal de Sena parece decorrer do prólogo à 3.^a edição de *Quincas Borba*, em que Machado conta que um amigo lhe terá pedido que fizesse um terceiro romance como continuação dos dois primeiros (de onde resultaria o reconhecimento dos dois primeiros romances como um par), em que se ocupasse exclusivamente de Sofia, a principal personagem feminina de *Quincas Borba*. Machado rejeita a proposta, pois continuar Sofia seria repeti-la e «repetir o mesmo seria pecado»¹³. Sena conclui então que «nenhuma Sofia se repete, a não ser como outra personagem, tal como nenhum de nós se repete fora da nossa vida mortal [e isto parece-me mostrar novamente o «realismo estético-psicológico»] – a repetição de Sofia teria de ser diversa. É Capitu» (*ibidem*). Uma vez que a *continuação* é impossível sem mudança de contexto, *Dom Casmurro* seria a continuação «noutro contexto, e sob outro avatar», constituindo os três primeiros livros «uma trilogia, a que um par veio juntar-se» (*ibidem*, p. 333).

Ora, com o que disse antes sobre *Dom Casmurro* não pretendo corroborar o lugar central que Sena lhe atribui nos romances da segunda fase ou de Machado em geral, mesmo porque não acompanho Sena na descrição dos cinco romances como «um único romance experimental». Se a descrição da sua ação pode ser feita como «o acto de serem escritos», isso não me parece suficiente para lhes conferir a unidade pretendida por Sena, à imagem do *Quarteto de Alexandria*.

12 Quincas Borba é personagem de *Memórias póstumas de Brás Cubas* e Brás Cubas é referido em *Quincas Borba*; o Conselheiro Aires é o autor ficcional de *Esaú e Jacó* e do *Memorial de Aires* e personagem nos dois livros, assim como a sua irmã Rita.

13 Ver *Quincas Borba*. Disponível em http://machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/quincasborba.htm. Consult. a 4 fev. 2020. A edição de *Quincas Borba* citada será sempre esta.

A própria carta de Machado a José Veríssimo que citei no princípio deste texto parece mostrar uma preocupação com uma ideia de obra como conjunto, diferente de um só romance construído a várias dimensões¹⁴. Se no *Quarteto* as características de unidade de ação e de personagens que contribuem para a unidade que se reconhece a um romance permitem até uma afirmação como a de Durrell, «If you remember scenes or characters and can't quite remember which book they come in, it proves that the four are one work tightly woven, doesn't it?» (INGERSOLL 1998: 71), o mesmo não se pode dizer do quinteto carioca de Machado. As várias dimensões e pontos de vista do *Quarteto*, mostrando as mesmas personagens e situações por ângulos diferentes, são quase como se Durrell tivesse feito várias vezes, nos vários livros, exatamente aquilo que Machado recusa fazer com a Sofia de *Quincas Borba*.

Adicionalmente, o próprio papel das cidades onde se situa a ação nos dois conjuntos é diferente – ainda que, provavelmente, os romances de Machado não pudessem situar-se senão no Rio de Janeiro, esta cidade não assume a qualidade de protagonista que pode ser reconhecida a Alexandria no *Quarteto*, desde a sua chamada ao título à afirmação inicial de Durrell de que, se o romance é sobre alguma coisa, é sobre a cidade.

A unidade reconhecida por Sena decorre do estilo de Machado, já visível, aliás, nas entrelinhas da primeira fase e em alguns contos, como Sena afirma, mas não permite que se fale em *um só romance experimental*. A particularidade de *Dom Casmurro* é, mais do que qualquer posição de ligação entre os dois blocos que Sena identifica, a elevação do ciúme a estrutura metarreflexiva, com a função de mostrar a impossibilidade de decisão quanto à verdade dos factos e do relato como princípio estruturador do texto. Sena refere, a este propósito, que o relato de Bento pretende «tornar-nos cúmplices da sua auto-justificação», e que a «ficção do real» que é *Dom Casmurro* faz com que o leitor fique «amarrado à onisciência maligna do narrado» (SENA 1988: 332). O ciúme, que motiva a narrativa, condiciona não só a forma como é feita (de um ponto de vista único) mas simultaneamente como é lida (pondo em dúvida o ponto de vista de quem narra) e, portanto, pondo a narrativa em crise, à semelhança do que fazem os demais mecanismos autorreflexivos presentes nos textos machadianos.

14 Agradeço ao Pedro Madeira a chamada de atenção para este aspeto.

Bibliografia

- Assis, Machado de (1872) – *Ressurreição*. Disponível em http://machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/ressurreicao.htm. Consult. a 5 fev. 2020.
- ASSIS, Machado de (1881) – *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Disponível em http://www.machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/brascubas.htm. Consult. a 20 fev. 2020.
- ASSIS, Machado de (1891) – *Quincas Borba*. Disponível em http://machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/quincasborba.htm. Consult. a 4 fev. 2020.
- ASSIS, Machado de (1899) – *Dom Casmurro*. Disponível em http://www.machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/domcasmurro.htm. Consult. a 14 nov. 2019.
- BAPTISTA, Abel Barros (1998) – *Autobiografias: solicitação do livro na ficção e na ficção de Machado de Assis*. Lisboa: Relógio d'Água.
- CALDWELL, Helen (1960) – *The Brazillian Othello of Machado de Assis: A Study of Dom Casmurro*. Los Angeles: University of California Press.
- CAMPOS, Haroldo de (1992) – «Arte pobre, tempo de pobreza, poesia menos». *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, p. 221-230. Disponível em: <https://letra.fflch.usp.br/sites/letra.fflch.usp.br/files/inline-files/Metalinguagem%20e%20outras%20metas%20by%20Haroldo%20de%20Campos.pdf>.
- COUTINHO, Afrânio (1990) – *Machado de Assis na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras.
- GUIMARÃES, Hélio Seixas (2008) – «A emergência do paradigma inglês no romance e na crítica de Machado de Assis». In Lúcia Granja et al., org. – *Machado de Assis: ensaios da crítica contemporânea*. São Paulo: Editora da Unesp, p. 95-108.
- INGERSOLL, Earl G., ed. (1998) – *Conversations*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press.
- LULA, Darlan de Oliveira Gusmão (2012) – «O ciúme em *Ressurreição* e *Dom Casmurro*: Lívia e Capitolina no limite das incertezas». In *Machado de Assis atemporal*. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora; Museu de Arte Murilo Mendes, p. 91-111.
- PASSOS, José Luiz (2014) – *Romance com pessoas: a imaginação em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- ROCHA, João Cezar de Castro (2013) – *Machado de Assis: por uma poética da emulação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- ROUANET, Sérgio Paulo, coord. (2009) – *Correspondência de Machado de Assis: 1890-1900*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras. Vol. 3.
- SANTIAGO, Silviano (1978) – «Retórica da verossimilhança» In *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, p. 29-48.
- SENA, Jorge de (1988) – *Estudos de cultura e literatura brasileira*. Lisboa: Edições 70.

S O B R E O R O M A N C E

S O B R E O R O M A N C E

Jorge de Sena e os Realismos

JORGE VAZ DE CARVALHO

Para satisfazer os leitores no seu desejo de correspondência autêntica entre vida e arte, para produzir o efeito do que Flaubert chamou o «real escrito», tornam-se opções convencionais da técnica narrativa a representação transparente e escrupulosa das experiências do quotidiano, a credibilidade da ação como deveras acontecida, a definição das personagens tal e qual como se existissem, a presentificação certa de tempos e lugares, o rigor das referências históricas, o discurso fluido e diáfano que dissimula o seu carácter mediador da realidade. O leitor sente-se bem na ilusão de não estar a ser iludido: é um devoto que quer por força acreditar. Mas o leitor culto nunca suspende inteiramente a sua incredulidade. Sabe que até a história mais convincente, por mais que se queira apresentar igual à vida, não a pode imitar de modo unívoco e fiel, é sempre a imaginação verbal da realidade. E há textos com feições do que em teoria estética chamamos *realismo* propositadamente construídos para que o leitor não se enrede acriticamente na sedução da narrativa e exerça com lucidez um juízo aberto. Observarei neste texto breve a crítica de Jorge de Sena ao *realismo* e as conceções e formas de que faz uso na sua ficção.

Na nota introdutória, escrita em março de 1977, a *Antigas e novas andanças do demónio*, edição conjunta dos primeiros livros de contos, Sena sublinha que há ali «duas linhas de realismo, um fantástico e/ou historicista, outro “contemporâneo”, seguem paralelas ou se confundem, conforme os textos das duas colectâneas» (SENA 2015: 13). No «Prefácio», de julho de 1964, a *Novas andanças do demónio*, indica já que fizera desaparecer «algum biografismo ou algum realismo “actual” e convencional» (*ibidem*, p. 234) ainda existentes nas *antigas*, e que nestas «predomina uma inactualidade aparente, ou pelo menos o realismo fantástico ou o historicismo imaginoso» (*ibidem*). E aponta um outro tipo de realismo, resultante da «amplificação ficcional da observação e da experiência das décadas de vida, sobretudo portuguesa, que me foi dado viver» (*ibidem*), designado realismo absoluto, que pertence aos contos de *Os grão-capitães*, escritos em 1961-1962, na liberdade do exílio brasileiro, mas cuja publicação na pátria considera inoportuna, porque seriam decerto mutilados ou o livro apreendido devido, diz, ao «realismo sem compromissos que é o deles todos» (SENA 2016: 17). Este realismo reserva-o, a partir de 1963, para o seu «romance interminável», *Sinais de fogo*, deixado afinal incompleto e postumamente publicado, em 1979. No «Prefácio» a *Novas andanças do demónio* e no «Prefácio (1971)» a *Os grão-capitães*, Sena distingue os realismos com que

entende superar o tradicional ou convencional: o realismo fantástico ou imaginoso e o realismo integral ou absoluto, a que também chama fenomenológico.

O «realismo estrito» (modelo oitocentista sobrevivente ainda no Neorealismo), Sena não o valida, porque «postula uma compreensão conservantística da realidade» (2008: 61), ao sustentar a ideia¹ que, exterior à consciência que a apreende através de sentidos objetivamente verdadeiros, ela é o que parece ser e pode ser imitada por analogias linguísticas de um discurso verídico e transparente. Ora, diz Sena:

[...] a realidade não é aquilo que se observa [...]. Nós vemos o que os nossos sentidos interpretam; mas eles interpretam em função das suas próprias ilusões de índole estrutural, e segundo os esquemas que o hábito impôs ao pensamento como interpretação pseudo-racional dos dados dos sentidos e da observação (*ibidem*).

Segundo a crítica de Sena, o realismo tradicional é falso, por, na sua pretensão à transcrição imitativa da realidade, escamotear que o entendimento e a comunicação dela são ontologicamente dependentes, por um lado das propriedades dos órgãos dos sentidos para receber estímulos que o cérebro interpreta e transforma, por outro de esquemas conceptuais e práticas linguísticas que pré-existem ao sujeito, elaborados para que ele se lhes acomode. Sena valida apenas o realismo que «aplique a crítica sociofilosófica da criação estética consciente» e se afaste da ilusão da representação objetiva da realidade, por:

[...] reconhecê-la como algo que, para lá do que nos ensinaram que ela seja, só será o que criticamente vimos que ela é, com a nossa própria consciência e o nosso poder de recriá-la e de fazê-la. A realidade que nos é dada é sempre algo que outros fizeram tal, para que nos conformemos a ela. A realidade que nós reconstruímos ou despedaçamos é sempre outra, e nova (2015: 236).

Para a crítica seniana, a criação estética de realidade comporta uma atitude ética de desfazer a ilusão de que existe *uma* realidade, e não interpretações e perspectivas várias, e de recusar todo o programa doutrinário, ideológico ou estético que pretenda determinar o que ela é, impô-la como absoluta ou ditar como deve ser representada. Tem isto plena coerência com a poética do *testemunho*, que não é mera comprovação submissa da realidade, antes, no dizer de Sena, «a mais alta forma de transformação do mundo», em que, através da criação de linguagem, «se processa à remodelação dos esquemas feitos, das ideias aceites, dos hábitos sociais inconscien-

1 Vinda de Descartes e Locke, e precisada, em meados do século XVIII, pelo escocês Thomas Reid.

temente vividos, dos sentimentos convencionalmente aferidos» (SENA 2013: 726).
Considera Sena:

[a] 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 facto (*ibidem*).

O realismo imaginoso de *Novas andanças do demónio*, definido como aquele «que se serve da história ou da lenda, ou da inexplicabilidade dos acontecimentos», prova que «uma intensidade realística» pode ser obtida no plano da fantasia. Não é o escritor um cronista que ignora a inventividade para passear o seu espelho ao longo do caminho, como quis Stendhal, nem a única forma de produzir o efeito de realidade é a exata correspondência da representação com a experiência quotidiana familiar ao leitor. Como diz Sena, «o realismo só é definível no plano da *imaginação*, conforme o autor imagina a “realidade” ou [...] o “sonho”», pelo que define o escritor realista como aquele «capaz de imaginar a realidade» (2016: 21-22). O realismo imaginoso, fazendo irromper o inexplicável, o impossível, o absurdo ou o sobrenatural no universo plausível, instiga a perceber a realidade como diversa do que aparenta ser, a existência de vários possíveis aspetos dela ou diferentes realidades. Mais do que suspender a incredulidade, o leitor é desafiado a examinar os seus horizontes de convicção e de certeza, e a confrontar toda a espécie de dogmas e mistificações, que é justamente um objetivo maior da intencionalidade literária de Sena. Tomando o exemplo do conto «Mar de pedras»: reporta as ocorrências, as ordinárias e as extraordinárias, da mesma forma circunstancial; principia com a associação tradicional dos processos descritivo e narrativo pelo narrador, que desvenda a identidade do protagonista; todavia, a onisciência cede à interrogação sobre a vida e a andança do frade; na apresentação dele, de forma tão natural como as qualidades da sabedoria ou as virtudes da bondade, são-lhe atribuídos dons inco-muns, a mediunidade auditiva, a capacidade de levitação, a fantasmagoria da desapareição; para convencer os salteadores que o haviam tentado degolar a questionar a sua forma de vida e mudá-la, o santo erudito opera o milagre de dialogar com pedras falantes. A sucessão de elementos fantásticos, culminando na desapareição enigmática do frade e o hábito vazio, e na interrogação final do texto («Onde, naquele momento, estaria Beda?») é a instauração plena do mistério. O conto fica exposto ao poder de um potencial semântico que incentiva o leitor a expandir a sua própria ideiação interpretativa.

Para Sena, o realismo não depende de temas da atualidade contemporânea, como preferiram Stendhal ou Balzac, porque o objetivo ficcional pode ser construir, no devir histórico, relações relevantes entre um tempo antigo e a contemporaneidade:

Não creio que o realismo, qualquer que ele seja, implique uma actualidade de cenário; e, às vezes, uma pseudo-reconstituição histórica pode captar muito melhor e mais objectivamente a realidade que nos cerca, ou fazer-nos sentir a historicidade dela, do que o tão estimado realismo tradicional de meia-tijela estética, que pode ser, e é quase sempre [...], uma forma espúria de imobilizar-se a realidade que, por sua natureza, é um devir (SENA 2015: 235)².

Em *Antigas e novas andanças do demónio* é imaginosamente realista a Roma imperial nos primórdios afirmativos do Cristianismo em «A noite que fora de Natal», como a Inglaterra da Alta Idade Média em «Mar de pedras», o século XVI de Teresa de Ávila em «O grande segredo», o pós-II Guerra Mundial em «Defesa e justificação de um ex-criminoso de guerra», a Lisboa contemporânea do autor em «A janela da esquina» ou o espaço-tempo indefinido de «História do peixe-pato». Outro tanto se pode dizer de Camões na Lisboa quinhentista de «Super flumina Babylonis», em que a transição de géneros que passara do salmo bíblico para o poema camoniano migra para o conto, através da relação autobiográfica implicitamente estabelecida pelo poeta que ficciona a biografia do outro poeta, no momento em que, em grande sofrimento físico e psicológico, organiza entalmente o desconcerto da sua vida e do mundo, e começa a redigir as célebres redondilhas sobre o tema do exílio forçado e da pátria prometida e perdida. E, sobre o situar da novela *O físico prodigioso* na Idade Média «ou algo semelhante», Sena elucida-nos:

Esta «época», dando-lhe uma distância «pseudo-histórica», permitia-me uma liberdade de imaginação em que o fantástico, com todas as implicações eróticas e revolucionárias como eu sentia ferver em mim na pessoa do «físico», podia ser usado para tudo (SENA 2010: 11-12).

Não se trata de inatualidade evasiva, portanto, mas de evidenciar quanto as práticas de malignidade são uma continuidade histórica intemporal, nunca arredadas dos longos séculos do viver humano.

Sena supera as convenções realistas também pelo experimentalismo, renovando os processos de expressão, ao jogar com as possibilidades combinatórias da língua e da estrutura narrativa, enquanto faz corresponder à contestação das ordens política, social e moral instituídas para agredir e degradar o humano, a coerente insubmissão estética a prescrições e valores normativos. Esta liberdade realiza-se também pela

2 No citado «Prefácio» de *Antigas e novas andanças do demónio* e também no referido «O realismo na literatura», Jorge de Sena afirma: «o realismo não é necessariamente conexo com a contemporaneidade» (2008: 86).

engenhosa combinação de géneros tradicionalmente diferenciados e que ele não hierarquiza. O conto «Mar de pedras» conjuga a narrativa tradicional, a história, a hagiografia, a lenda e o milagre. *O físico prodigioso*, novela qualificada pelo autor como «epopeia em prosa», tão declaradamente autobiográfica que o protagonista é tido como seu «muito bem-amado filho» e «alter-ego», associa o conto tradicional, o mitológico, a novela de cavalaria, o exemplo moralístico-religioso, e cria cantigas de amigo e romances originais ao modo da poesia medieval erudita e popular.

Por sua vez, *Os grão-capitães* é a coletânea de contos na qual Sena opera o realismo fenomenológico, acerca do qual diz:

O realismo fenomenológico tem de ser um realismo integral, em que tudo, mesmo a fantasia e o delírio onírico, tenham a sua parte, como o têm na vida. Não é porém um realismo meramente descritivo, porque isso suporia a existência independente e autónoma do objecto descrito. Mas um objecto, para ser descrito, só é autonomizado pelo acto intencional que o seleccionou para descrevê-lo. Por isso, o realismo fenomenológico é, e não pode deixar de ser, uma *construção de esteta*, pelo qual é criado intencionalmente um objecto (2008: 65).

Para Sena, imerso na fenomenologia de Edmund Husserl³, a realidade que ele transforma é, não a exterior, mas a que a consciência crítico-reflexiva apreendeu e, portanto, a ela intrínseca. O escritor pode pensá-la, imaginá-la e recriá-la livremente como devir, fora de constrangimentos alheios. Porque, diz Sena, «o pensamento não é inteiramente livre, desde que comece por aceitar a realidade como algo de absoluto e inamovível, a cuja existência objectiva está sujeito, *antes* de conceituar-se como pensamento» (1974: 154). O realismo fenomenológico sustenta uma criação estrutural de beleza que não constata, mas constrói sentidos transformando a realidade consciencializada, por uma dinâmica de questionamento, interpretação, juízo e valoração da experiência. É um processo poético de conhecimento e, para Sena, conhecer é transformar.

Sena indica que os contos de *Os grão-capitães* devem ser lidos «como crónica amarga e violenta dessa era de decomposição do mundo ocidental e desse tempo de uma tirania que castrava Portugal» (2016: 18). O propósito explica que dele tenha desaparecido a vertente fantástica. São vivências biográficas, pessoais ou alheias, localizadas no clima atroz que é preciso denunciar concretamente, pelo que, como já para Schiller, o verosímil assume uma legitimidade moral à dimensão do verdadeiro, ou até superior:

3 Veja-se o que sobre a matéria escrevi em Carvalho (2010: 191-214).

Tudo aconteceu, ou terá acontecido, *quase* assim. Neste quase, porém, está toda a distância que vai das *memórias* à *ficção* – razão pela qual ninguém pode reconhecer-se, como eu também não, nos acontecimentos ou nas personagens. Se a matéria de *Os Grão-Capitães* é directa ou indirectamente autobiográfica [...], a estrutura que lhe é dada é inteiramente ficção (2016: 20-21).

Face à dimensão da crueldade, é preciso que os contos sejam excessivamente cruéis e, para isso, a estrutura ficcional sobrepõe-se à realidade que no plano político e social o escritor duvida poder alterar. Sena considera que «O realismo tem sido sempre defectivo, em relação às necessidades mais profundas da libertação humana. [...] A literatura tem sido menos do que vida» (SENA 2008: 70). Por ser deficitária a realidade dada por essa visão estrita do mundo, ao realismo integral cumpre contrariar o esteticismo, que escamoteia os traços ferozes, degradantes e opressores, e sonoramente amplificá-los, para mais intensamente os evidenciar. Diz Sena:

Nestes contos de um realismo que se quis integral, a experimentação estilística com as estruturas narrativas não é menor que nos contos de *Novas Andanças*. Apenas onde neste último livro se aplicava a evocações historicistas «reais» ou fantásticas, ou à transfiguração fantástica da realidade quotidiana e banal, é, em *Os Grão-Capitães*, aplicada a tornar mais reais que a realidade, e portanto tão monstruosas como o que os nossos olhos temem reconhecer na «realidade», experiências vividas, testemunhadas, ou adivinhadas nas confissões involuntárias e contraditórias de alguns dos actores (2016: 20).

Só o «realismo integral» responde plenamente à responsabilidade do escritor de denunciar as monstruosidades do mundo, salientando de forma crua o que, por violar escandalosamente a liberdade e a dignidade, é necessário combater e transformar, em prol de um nível superior de humanização. É nesse sentido que Sena afirma o carácter revolucionário do realismo fenomenológico.

O realismo fenomenológico tem a mais extensa expressão no romance *Sinais de fogo*. A história de Jorge sustenta-se no declarado pacto *realista* com o leitor. Escreve Sena, em carta a Eduardo Lourenço, que deseja dar ao romance a «vibração de vida vivida directamente» (LOURENÇO e SENNA 1991: 70). O efeito de realidade é obtido através de diversas estratégias. Desde logo, a escolha do discurso autodiegético em que o narrador rememora eventos e experiências de juventude, decisivos para a descoberta do seu sentido de existência. A coincidência do nome do *eu* que se narra e do escritor da obra, que gera a similitude entre autor empírico e autor textual, e a tentativa de ler como autobiografia o discurso memorial ficcionado para o narrador-protagonista do romance. A credibilização do cronótopo narrativo com acontecimentos factuais no ano de 1936, decisivo para a consolidação da ditadura de Salazar,

interpenetrados de ficção, ao serem presenciados pelas personagens do romance: a instituição da Mocidade Portuguesa, o comício de 28 de agosto, realizado na Praça de Touros do Campo Pequeno, em que Botelho Moniz discursa para lançar a criação da Legião Portuguesa, a jugulação brutal da chamada Revolta dos Barcos, na madrugada de 8 de setembro. É possível datar e situar com precisão as vivências de Jorge em cada um dos dias passados no cenário figueirense de autoformação, entre 19 e 27 de julho de 1936, o que correlaciona a *história* pessoal com a *História* coletiva. O discurso com que Jorge verbaliza a redução à consciência das diversas experiências, esforço próprio de introspeção e inquirição contra ditames e interditos, investido na compreensão do significado profundo da diversidade do real, reconta-o persuasivamente como figura autêntica da vida quotidiana.

O realismo integral de Jorge de Sena, na insubmissão à representação unívoca da realidade e na sua amplificação crítica, é a forma revolucionária com que a consciência do escritor conhece o mundo (não a partir de fora, mas implicado nele), o imagina transformado e esteticamente o liberta.

Bibliografia

- CARVALHO, Jorge Vaz de (2010) – *Jorge de Sena: Sinais de fogo como romance de formação*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- LOURENÇO, Eduardo e SENA, Jorge de (1991) – *Correspondência*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- SENA, Jorge de (2016) – *Os grão-capitães*. Lisboa: Guimarães Editores, p. 17-18.
- SENA, Jorge de (2015) – *Antigas e novas andanças do demónio*. Lisboa: Guimarães Editores.
- SENA, Jorge de (2013) – «Prefácio da primeira edição». *Poesia*. Lisboa: Guimarães Editores, vol. 1, p. 723-731.
- SENA, Jorge de (2010) – «Pequena nota introdutória a uma reedição isolada». *O físico prodigioso*. Lisboa: Guimarães Editores.
- SENA, Jorge de (2008) – *Sobre teoria e crítica literária*. Porto: Caixotim.
- SENA, Jorge de (1974) – *Maquiavel e outros estudos*. Porto: Livraria Paisagem.

Epígrafe para a arte de narrar: Jorge de Sena e o romance

ISABEL CRISTINA RODRIGUES

A razão da literatura é a teoria dela
Jorge de Sena

Colocar o leitor em face da minha subjectividade
é a única forma de eu ser objectivo
Jorge de Sena

Jorge de Sena e os *universos da crítica*

Não começo o meu texto invocando Jorge de Sena, mas lembrando Pessoa, um dos poetas que o autor de *Sinais de fogo* tão bem conheceu e celebrou, trazendo a esta convivial parceria crítica um dos textos de juventude do poeta da companhia heterónima, redigido em inglês e atribuído inicialmente ao professor Troqueu (pseudónimo do Dr. Pancrácio) e escrito, como o próprio autor salienta, «para edificação e [...] instrução dos pretensos poetas» (PESSOA 1990: 117). O texto a que me refiro intitula-se «Ensaio sobre poética» e, por entre a tonalidade jocosa que o sustenta, sublinha no ato de criação o valor da concisão e do sentido do rigor, tudo verdades tão importantes como banais, talvez porque tudo o que é banal se veja investido da instantânea importância conferida pela assiduidade do seu convívio conosco. Assim, à semelhança do que Shakespeare tinha por hábito fazer («cortar, ou acrescentar, uma ou mais sílabas nos versos das suas numerosas produções», *ibidem*), o professor Troqueu recomenda aos poetas do espírito em busca de uma obra a metódica e contínua subtração das sílabas. De todas elas. Desse modo, os mencionados projetos desses poetas a haver não conheceriam nunca a imortalidade, mas teriam feito prova de um «extraordinário senso-comum poético» (*ibidem*).

Creio, na verdade, que Jorge de Sena poderia ter escrito estas palavras, se de facto tivesse podido escrevê-las – não só em função daquilo que a sua poesia é e defende (a condenação do sentimentalismo lírico, essa espécie de estado de espírito vagamente poetizado que não conhece morada senão no rotineiro aleijão do verso), mas também em função do modo como o autor entendia o labor narrativo de um escritor digno desse nome.

Consequentemente, não fazendo sentido, a propósito da poesia de Sena, lembrar a necessidade de subtrair qualquer sílaba (até porque me ocuparei aqui apenas da

crítica seniana que tem por objeto o domínio da narrativa de ficção), a regra do senso comum invocada por Pessoa e pelo seu professor Troqueu impõe-me a sensatez de empreender a dilucidação das dominantes e dos princípios da crítica de Jorge de Sena através de uma exposição direta, lisa de dobras analíticas que pudessem desmerecer a autoridade argumentativa do texto de Sena, um texto que sempre passou ao largo da escassa finura crítica que, no já referido «Ensaio de poética», atinge o atormentado professor Troqueu:

Há cerca de uma semana, um amigo meu pediu-me a opinião sobre um poema que tinha escrito. Entregou-me um papel. Eu fiz algumas e vãs tentativas para compreender a efusão, mas rapidamente as corrigi invertendo a posição do papel para conseguir captar um melhor sentido. Felizmente como me fora antecipadamente dito que o papel que estava diante de mim tinha um poema, comecei imediatamente, sem qualquer precaução, a tecer copiosos elogios à excelência do verso branco. Corado de indignação, o meu amigo disse que a sua composição era rimada, e, além disso, que se tratava dos chamados versos spenserianos. Não muito convencido pela sua impudica invenção de um nome (como se Spencer alguma vez tivesse escrito poesia!), continuei a examinar a composição que tinha na frente mas, não conseguindo sequer aproximar-me do sentido, limitei-me a elogiá-la, comentando particularmente a originalidade de tratamento. Ao devolver o papel ao meu amigo, este passou-lhe uma vista de olhos para me mostrar algo de especial, o seu rosto nublou-se e pareceu intrigado. «Raios», disse ele, «dei-lhe o papel errado. Isto é a conta do meu alfaiate!» (PESSOA 1990: 117)

Em boa verdade, ao contrário do que sucede na produção ensaística de Eduardo Prado Coelho (e, embora de modo menos exuberante, também na de Vergílio Ferreira), os textos críticos de Sena estão talvez longe do entendimento do exercício crítico como um espaço de criação ou, no dizer de João Barrento a propósito do autor de *Os universos da crítica*, «como trabalho de escrita e não como mera “racionalidade argumentativa, como criatividade e não sistematicidade”, como atividade que tende a “genitalizar o pensamento”, a abrir o espaço do “sexo do texto”» (BARRENTO 1984: 32). Como quer que seja, procurando não transformar o texto seniano sobre o romance na conta rasteira do seu alfaiate, há algumas questões que me parece oportuno referir, de modo a poder caracterizar com a justeza e justiça adequadas o modo como, em Jorge de Sena, se desenvolvem os universos da crítica, em particular esse microcosmo pensante que se ocupa da narrativa de ficção.

Ora Jorge de Sena é um crítico sem deixar de ser também um autor literário, o que lhe permite associar, de um modo talvez mais íntimo, a atividade crítica decorrente do seu estatuto de amador da literatura à coisa intensamente amada –

o próprio texto literário, de que ele é em simultâneo (por força de um idêntico imaginar) o sujeito da criação e a voz primeira da sua consciência crítica. A este propósito, num texto sugestivamente intitulado «A crítica portuguesa no século XX» e redigido em 1969, Sena sublinha o facto de a sua condição de crítico literário se mostrar indestrinçável do seu estatuto de escritor, o que o converte em

parte integrante e controversa dessa mesma crítica. Isto não é propor uma liberdade do juízo objetivo e polémico que tanto prejudicou em anos passados e continua a prejudicar a crítica em Portugal; mas é, por certo, destacar que a busca da objectividade é necessariamente função de uma experiência directa [...] do assunto em pauta (SENA 1988: 95).

Anos mais tarde, no breve ensaio intitulado «O poeta e o crítico na mesma pessoa – um depoimento sobre algumas décadas de experiência pessoal», o autor voltaria a referir-se a este aparente «conflito de interesses» (SENA 1977: 245) entre a sua atividade de criação e a sua praxis como crítico, para confessar que a ambiguidade inerente a esta sua bífida condição lhe impõe, afinal, a vantagem de poder ajuizar acerca «de um processo que ele conhece e experimenta “desde dentro”» (*ibidem*), o que nos permitirá justamente conceber o seu labor de crítico também como epígrafe analítica e especulativa dos seus textos de criação.

Neste sentido (também porque deste modo se lhe torna mais fácil impor ao seu texto crítico a objectividade dos juízos que nele se expandem), o autor de *Os grão-capitães* defende o entendimento do exercício racional da crítica não como um sistema, mas como um método, uma vez que «por um lado, a obra de arte é algo que existe ao mesmo título que outro qualquer objeto [...] e, por outro [...], é algo cuja objectividade é garantida precisamente pela metodologia crítica» (*ibidem*, p. 110) enquanto artifício processual de dilucidação da certeza¹, razão pela qual Sena defende (e desde tempos recuados – concretamente em 1948) que, «[e]m relação ao seu objecto, a crítica literária só poderá pretender-se científica» (SENA, 2008: 15). Na realidade, a autoimposição seniana do entendimento metodológico da crítica corresponde à estratégia de defesa de alguém que se sabe a julgar em causa própria, não deixando ainda de se apresentar como o modo reconhecível de uma crença: a de que o impressionismo crítico, recusando o dispositivo epistemológico da metodologia, é por natureza acrítico, mesmo ou sobretudo na sua forma mais perniciosa – a do impressionismo erudito:

1 A este propósito, o autor afirma o seguinte: «o pensamento moderno introduziu, e cientificamente, uma distinção que não pode ser ignorada: *critério de certeza* e *critério de verdade* não são a mesma coisa, nem coexistem no mesmo plano. A certeza é o resultado de uma inquirição metodológica. A verdade é um resultado da aceitação moral da inquirição metodológica» (SENA 1977: 112).

O articulista que noticia nos jornais a publicação de obras que considera positivamente ou negativamente importantes, e aproveita a oportunidade para nos exibir os seus gostos ou propagandear as suas opiniões [...] pode ser um crítico, mas não o será necessariamente por essa atividade pretensamente crítica. Se se contenta culturalmente com isso, e se faz os leitores crerem que crítica é isso, não só não é um crítico no exacto sentido da palavra, como é triste caricatura de uma das formas mais degradadas de crítica: *a crítica impressionista*. [...] Nem a cultura, e a informação, ou a mais profunda e ampla erudição, defendem por si mesmas seja quem for do impressionismo. Muito pelo contrário. A erudição, a não ser metodologicamente policiada, constitui uma das formas mais ordinárias do impressionismo crítico e uma das mais perigosamente enganadoras. Com efeito, onde o simples impressionista nos dá as suas opiniões, o erudito impressionista usa da erudição para justificar as suas impressões, acrescentando-lhes uma pretensa autoridade que, só por si, a erudição não confere (SENA 1977: 117-118).

Na mítica revista *O Tempo e o Modo* e, em concreto, no número 59 dedicado em 1968 ao autor de *Antigas e novas andanças do demónio*, o poeta e tradutor José Bento aponta a Jorge de Sena aquele que, em meu entender, constitui não apenas um dos traços mais definidores da sua obra, mas ainda aquele que alimenta de força propulsora tanto o seu projeto poético, como o da sua narrativa ficcional e o do seu pensamento crítico – refiro-me à orientação metodológica do conhecimento que, a propósito da obra seniana, José Bento (1968: 392) designou como «esforço para a captação da totalidade»:

Sinto Jorge de Sena entre os escritores, raros, que procuram a totalidade e não um ou outro dos seus aspectos. Esta procura o obrigou ao poema e à tragédia, ao conto e à farsa, à crítica e ao ensaio, e em cada uma destas formas a descobrir as diversas faces com que a totalidade o chama. Totalidade que é o mundo e o homem projectados no plano da história e da cultura do nosso tempo, no que neles há de tradição e movimento (*ibidem*, p. 391).

Com efeito, esta programática abertura de Sena ao sentido da totalidade dos fenómenos possibilita a condenação de uma apreensão retraída e autocentrada das culturas e das literaturas, uma vez que, nas suas próprias palavras, «os tipos de criação viajaram sempre, foram sempre internacionais» (SENA 1988: 34), afirmação esta que não dista muito das propostas recentes de autores como Helena Buescu e David Damrosch, que têm procurado sublinhar, a propósito do conceito de *literatura-mundo*, a orientação transnacional «de certos fenómenos estéticos» (BUESCU 2013: 36). Por isso defende Sena que «isso de génios nacionais é coisa de

linguagem, [...] apenas útil para estudarmos os escritores menores [...]. Tudo isso tem real importância, entretém muito, ajuda ao pigarro patriótico, mas agora estamos tratando de técnica e de qualidade romanescas» (SENA 1986: 22), que não conhecem (ou não devem conhecer) a compartimentação limitativa ou hierarquizante das fronteiras que lhe procuram impor, tanto nacionais como genológicas²:

A uma concepção fechada das culturas se tem acrescentado uma visão hierárquica dos géneros literários, que não é mais do que literata caricatura das estreitas e sistemáticas hierarquias de Augusto Comte [...]. Não há géneros nobres, e géneros vulgares. Nem a estrutura desses géneros é uma categoria *a priori* a cuja sujeição criteriosa corresponda a criação de obras perfeitas (SENA 1988: 33).

Os géneros literários são, pois, entendidos por Sena (1977: 160) sobretudo como «*tendências gerais*» da expressão literária e não como uma sua obrigação seletiva ou codificada, pelo que talvez não seja ilegítimo afirmarmos que este seu credo, em forma de volátil orientação especulativa de uma práxis literária que é também a sua, pode de facto estar na origem da relativa indeterminação tipológica evidenciada por alguns dos seus textos narrativos de criação – e na origem também da instabilidade do seu juízo crítico sobre a questão designada pelo próprio autor como «os sarilhos de taxonomia» (SENA 1986: 22).

Sobre o romance ou da crítica como epígrafe em Jorge de Sena

O título que preside a estas minhas reflexões a propósito da crítica seniana sobre o romance assume-se declaradamente como derivação celebrativa do poema de Sena «Epígrafe para a arte de furtar» (do volume *Fidelidade*), não porque ao pensamento do autor sobre o romance esteja implícita qualquer ideia de rapto ou furto, mas porque, mesmo sem reeditar a súplica lançada ao rei no referido poema de *Fidelidade*, a crítica do autor sobre a narrativa de ficção parece erigir-se como o lugar de uma complexa hesitação, semelhante à do autor literário que Sena também é e que, oscilando entre a escrita do conto, da novela e do romance, não terá deixado de lhe

2 Esta censura da circunscrição estritamente nacional do objeto literário leva o autor a defender que a «noção corrente de romance (corrente porque corre de um lado para o outro) é igual em toda a parte, em iguais ou semelhantes circunstâncias culturais: Proust escandalizou a França (independentemente de outros motivos de escândalo) como Joyce escandalizou a Inglaterra (independentemente das orelhas irlandesas, que ficavam a arder). Se alguma vez o contar uma história com princípio, meio e fim tivesse sido condição *sine qua non*, os *Pickwick Papers* e o *D. Quijote*, escritos ao sabor dos ventos, seriam tão romances como é livro de viagens *The Sentimental Journey*, de Sterne. Se as digressões, as conversas com o leitor, os solilóquios do autor fossem sinal de impossibilidade romanesca, não seriam romances o *Tom Jones*, a *Ana Karenina*, a *Brazileira de Prazins*» (SENA 1986: 22).

impor a necessária interrogação: quem (ou como) cantarei, sabendo nós que, neste caso específico, tratando-se da implicação genológica de um enunciado literário, o modo como se canta é já parte integrante da música cantada?

Se bem que as considerações a propósito do romance e demais narrativas de ficção se encontrem, no universo reflexivo do autor de *Dialécticas teóricas da literatura*, marcadas pela centralidade analítica e exemplificativa do *corpus* literário europeu e norte-americano, o romance português não se encontra de todo apartado do palco textual da crítica seniana, embora nele pareça ocupar um espaço (por assim dizer) lateralizado dessa mesma cena, a qual instintivamente expõe o romance de aclimação europeia e norte-americana à luz maior do foco crítico adotado. Claro que Jorge de Sena estava fora de Portugal, mas estando-o de Portugal também é verdade que o estava da Europa, sem que (apesar disso) o *corpus* literário europeu conhecesse, nos seus textos críticos, um visível recuo enquanto espaço frequentativo do seu pensamento analítico. Na verdade, creio que os seus textos de crítica sobre o texto narrativo, induzidos pela experiência de leitor omnívoro que o autor também foi («Confesso-me um incorrigível leitor de romances», admite o autor num dos textos de *Sobre o romance*, ver Sena 1986: 21), tendem sobretudo a acentuar o seu entendimento supranacional do fenómeno literário, buscando assim o autor, na página e na voz do outro transfronteiriço, o sentido *avant la lettre* de *polinização* do literário que Helena Buescu (2013: 48-49) tem vindo recentemente a defender enquanto dispositivo operatório fundamental do conceito de literatura-mundo.

Singularizando, em clave aparentemente comparatista, o tal impulso de *captação da totalidade* que José Bento aponta ao todo da obra de Sena, é possível que esta percepção polinizante do romance enquanto género encontre, na reticência do autor relativamente à relevância tipológica da genologia, um insuspeito traço de família. No texto «Da natureza dos romances» (que integra o volume intitulado *Sobre o romance* e que colige textos escritos por Sena entre 1954 e 1961), o autor, a propósito de *Adolphe*, de Benjamin Constant (um dos seus textos de eleição), refere-se-lhe indistintamente como romance e como novela³, obviando assim aquilo que ele próprio designa como a «preocupação cabalística de certos críticos [...] acerca de se uma obra é ou não é um romance, uma novela, um conto muito comprido, uma mistura de muitos contos curtos [...], enfim, inúmeras possíveis coisas» (SENA 1986: 33). Apesar desta detração irónica empreendida pelo autor, a realidade é que Jorge de Sena não foi imune a esta preocupação cabalística que parece querer depreciar, já que a *vexatio quaestia* das fronteiras estre géneros (sobretudo as do conto e da novela) não deixou de ocupá-lo, por exemplo, no prefácio a *O físico prodigioso*, texto para o qual enfaticamente reivindicou o estatuto de novela:

3 Ver Sena (1986: 22): «romance perfeito seria o *Adolphe*, que, se calhar, é uma novela».

Quando da primeira publicação, eu não podia hesitar em aproveitar a oportunidade editorial de ver impressa uma segunda coletânea de contos, que a Portugália Editora me oferecia, visto que, naqueles tempos, como até tempos muito recentes [...], comigo em exílio praticamente absoluto, as editoriais, com um par de honrosas exceções [...], não queriam saber de mim [...]. Portanto, *O Físico Prodigioso*, com as suas dimensões e a sua estrutura de novela (classificação que temos o direito de usar em português, pois que a possuímos [...]), não teve outro remédio que não juntar-se aos seus irmãos mais breves, para não ficar na gaveta de onde era alguma audácia tirá-lo [...], naqueles tempos de censura rigidamente moralística que o descarado pan-erotismo do «físico» podia chocar, caso a não chocassem as implicações fundamente revolucionárias e subversivas da narrativa inteira (SENA 2014: 9-10).

A instabilidade categorizadora dos géneros no texto crítico seniano é, na verdade, bastante inquietante, sobretudo porque a essa percepção flutuante do género como horizonte designativo de referência não corresponde a escassez de conhecimentos do autor sobre a questão, muito pelo contrário – são, a este título, relativamente frequentes as alusões explícitas ou implícitas à obra de Percy Lubbock (*The Craft of Fiction*, de 1921) e de E. M. Forster (*Aspects of The Novel*, de 1927, hoje em dia naturalmente ultrapassadas), embora esta estratégia alusiva de Sena não erradique do seu texto crítico a evidência de que o autor prefere «um erro fértil a uma verdade estéril», à semelhança do que deixou escrito Vergílio Ferreira (1993: 173) num dos volumes de *Conta-corrente*. A questão está, evidentemente, em saber a quem aproveita esta intencional fecundidade do erro: ao escritor que Sena foi ou ao crítico que também? A este propósito, e de um ponto de vista exclusivamente teórico-crítico, uma das asserções mais desconcertantes de Sena (pela fina ambiguidade que lhe subjaz) encontra-se no mesmo texto a que fiz referência há pouco («Da natureza dos romances») e onde se lê o seguinte:

A noção corrente de romance [...] não será a de uma ficção complexa, em que as motivações psicológicas, sociais e as da própria ficção em curso apareçam ou sejam sugeridas em toda a extensão, profundidade, interdependência e desenvolvimento, que é possível adivinhar-lhes no decorrer do tempo? Não será por isso que um romance e um conto são mais afins em significação, que uma novela o é deles? Poderiam transformar-se em novelas, «ser narrados», alguns contos de Maupassant, Tchekov, Katherine Mansfield? [...] E que a diferença entre o conto e o romance é principalmente, não de densidade, mas uma diferença de exposição dessa densidade? (SENA 1986: 23).

Apesar da consensual definição de romance aqui proposta pelo autor, a nossa adesão à justeza da mesma parece recuar quando Jorge de Sena sublinha a existência de uma maior afinidade significativa entre conto e romance do que entre estes dois géneros narrativos e a sua parceira de taxonomia literária (a novela), tanto mais que, logo a seguir, as suas afirmações readquirem a fineza cirúrgica de sempre ao distinguir (ainda que em clave parcialmente velada) o modo de exposição característico do romance daquele que no conto se evidencia e que terá levado justamente Julio Cortázar a definir este género narrativo como «um caracol de linguagem, irmão misterioso da poesia numa outra dimensão do tempo literário» (2006: 149). Por sobre a ambiguidade das suas próprias palavras, é isto que Sena igualmente afirma, quando coloca a hipótese de se poder narrativizar essa espécie de poema do texto narrativo constituído pelo conto, transformando-o desse modo projetivo em novela.

Ao contrário do que defende E. M. Forster, para quem *size matters* quando se trata de distinguir tipologicamente os textos narrativos (diz ele que «as ficções em prosa, quando contêm cinquenta mil palavras ou mais, são *romances*», *apud* Sena 1986, p. 64), Sena não deixa de defender que um romance «não é apenas um conto ou uma novela atacados de gigantismo» (SENA 1986: 30), do mesmo modo que um conto não é um romance ou uma novela atacados de nanismo. Aliás, no seu texto «Sobre romance e novela, com referência especial à literatura inglesa», o autor de *Os grão-capitães* não deixa de afirmar que «ao restringir-se a um incidente, uma anedota, uma atmosfera, uma, como diríamos, *suspensão no tempo*» o conto automaticamente se separa «de uma história em que o tempo flui» (SENA 1986: 75). Há aqui, segundo creio, uma aproximação singularmente feliz entre a formulação seniana e o pensamento de Cortázar (inscrito no conhecido texto «Alguns aspetos do conto», datado dos mesmos anos 60 da fúria criativa de Sena), no momento em que o escritor argentino promove a analogia entre, por um lado, o romance e o cinema e, por outro, o conto e o registo da fotografia:

O romance e o conto podem ser comparados analogicamente com o cinema e a fotografia, posto que um filme é em princípio uma «ordem aberta», romanesca, ao passo que uma fotografia bem-sucedida pressupõe uma rígida limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmara abarca e pela maneira como o fotógrafo utiliza esteticamente tal limitação. Não sei se vocês já ouviram um fotógrafo profissional falar sobre sua arte; sempre me surpreendi com o fato de em muitos aspectos ele se expressar como poderia fazê-lo um contista. Fotógrafos da qualidade de um Cartier-Bresson ou de um Brassai definem sua arte como um aparente paradoxo: o de recortar certo fragmento da realidade, fixando-lhe determinados limites, mas de maneira tal que esse recorte opere como uma explosão que abra de par em par uma

realidade muito mais ampla, como uma visão dinâmica que transcende espiritualmente o campo abarcado pela câmara (CORTAZAR 2006: 151).

Enquanto no cinema, assim como no romance, a captação dessa realidade mais ampla e multiforme é obtida mediante o desenvolvimento de elementos parciais, cumulativos, que não excluem, naturalmente, uma síntese que dê o «clímax» da obra, numa fotografia ou num conto de grande qualidade se procede inversamente, isto é, o fotógrafo ou o contista se vêem obrigados a escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam significativos, que não apenas tenham valor em si mesmos, mas que sejam capazes de funcionar no espectador ou no leitor como uma espécie de abertura, de fermento que projeta a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que chega muito mais longe do que o episódio visual ou literário contidos na foto ou no conto. [...] todo o conto perdurável é como a semente onde dorme a árvore gigantesca (*Ibidem*, p. 155).

Curiosamente (ou talvez não), onde Sena se mostra mais lúcido a respeito das reais implicações genológicas do conto não é em nenhum destes textos onde, apesar disso, o autor não deixa de problematizar a questão, mas em «Conto brevíssimo» (de *Antigas e novas andanças do demónio*), um conto dobrado de reflexão sobre si próprio e, portanto, sobre a escrita do conto como género, ele próprio caracol de pensamento a respeito do entendimento do conto como *caracol de linguagem*. Afirmando que «narrar não é [...] o suficiente para escrever um conto» e que nem sequer é «uma coisa absolutamente necessária» (SENA 1984: 167), Sena confessa ainda que «se há coisa que não goste de sacrificar, ainda que a mim próprio, é uma narrativa» (*ibidem*), o que talvez nos permita compreender a razão pela qual alguns dos seus contos (é o caso de «Grã-Canária», da coletânea *Os grão-capitães*) estão mais próximos do perfil genológico da novela do que da brevidade reverberativa do conto. Em «Grã-Canária» não descortinamos a árvore gigantesca que, num verdadeiro conto, a semente da mesma de certo modo inclui, mas o tronco dela com todos os seus ramos, sem semente alguma onde pousar o intencional recuo da cabeça. Em contos como este surpreendemos a presença de um contista que a coisa alguma (nem sequer a si próprio) gosta de sacrificar uma narrativa, assumindo-se aqui como mera excedência taxonómica aquilo que em *Sinais de fogo* e *O físico prodigioso* (publicado inicialmente, aliás, na coletânea de contos *Novas andanças do demónio*) se revela como um projeto mais consentâneo com os ditames da pura genologia.

Deste modo, a relativa indecidibilidade genológica entre as categorias de romance e de conto nos textos teórico-críticos de Sena – até porque, como ele afirma, «só satisfazem plenamente às regras do “género” as obras medíocres» (1986: 33) –

mostra-se talvez como a outra face do *sarilho taxonómico* que, ao designar ou impor ao concreto do texto uma certa mundividência tipológica, restringe o gesto criativo do seu autor, que se quer sempre largo e livre, em perseguição do já reconhecido *esforço de captação da totalidade*.

O texto de Pessoa invocado no início destas considerações finaliza com a afirmação algo provocatória (e não totalmente inocente) da dificuldade em distinguir prosa e poesia, frase e verso, afirmando o autor o seguinte, relativamente à questão em apreço:

Não há qualquer restrição ao comprimento da linha em poesia. Podem-se escrever linhas de duas, três, cinco, dez, vinte, trinta sílabas ou mais que não tem importância nenhuma; só quando as linhas de um poema contêm mais do que um certo número de sílabas, essa composição é geralmente conhecida por prosa. Esta dificuldade de se saber qual é o número de sílabas que estabelece o limite entre poesia e prosa faz com que seja modernamente impossível distinguir o que é uma e o que é a outra. A distinção interna é, claro está, impossível. Depois de algum estudo, descobri que pode ser geralmente considerada poesia quando cada linha começa com letra maiúscula. Se o leitor conseguir descobrir outra diferença, ficaria muito grato que me desse a conhecer (PESSOA 1990: 117).

Na realidade, a distinção é, não só possível, como por vezes mesmo aconselhável (e Pessoa sabia-o bem), mas quando se é juiz em causa própria (como Pessoa de facto era e Sena não era ainda, mas viria a ser), talvez a ponderação indagativa do assunto corresponda a um exercício meramente acessório, tão dispensável como, na particular mundividência de um certo heterónimo pessoano, o ato de colher flores para haver depois de esquecê-las.

Bibliografia

- BARRENTO, João (1984) – «Os universos da crítica ou em mim falta-me qualquer coisa». *Colóquio. Letras*. N.º 68, p. 30-36.
- BENTO, José (1968) – «Falando de Jorge de Sena: resposta a inquérito». *O Tempo e o Modo*. S. 1, n.º 59 (abr.), p. 391-393.
- BUESCU, Helena (2013) – *Experiência do incomum e boa vizinhança: literatura comparada e literatura-mundo*. Porto: Porto Editora.
- CORTÁZAR, Julio (2006) – «Alguns aspectos do conto». In *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, p. 147-163.

- FERREIRA, Vergílio (1993) – *Conta-corrente*. 2ª ed. Lisboa: Bertrand. Vol. 4.
- PESSOA, Fernando (1990) – *Pessoa por conhecer*. Vol. 2: *Textos para um novo mapa*. Ed. Teresa Rita Lopes. Lisboa: Estampa.
- SENA, Jorge de (2014) – *O físico prodigioso*. Lisboa: Guimarães Editores.
- SENA, Jorge de (2008) – «Cátedras e críticos». In *Sobre teoria e crítica literária*. Porto: Caixotim, p. 15-17.
- SENA, Jorge de (1988) – *Estudos de literatura portuguesa*. Lisboa: Edições 70.
- SENA, Jorge de (1986) – *Sobre o romance*. Lisboa: Edições 70.
- SENA, Jorge de (1984) – «Conto brevíssimo». In *Antigas e novas andanças do demónio*. Lisboa: Edições 70, p. 167-169.
- SENA, Jorge de (1977) – *Dialécticas teóricas da literatura*. Lisboa: Edições 70.

LÍRICAS PORTUGUESAS

Jorge de Sena, do surrealismo e arredores

GOLGONA ANGHEL

[...] eu acho que na criação, como na luta livre,
vale tudo, desde que não falte a pontaria.

Jorge de Sena

O início da publicação, em 1942, das *Obras completas* (Edições Ática) de Fernando Pessoa, coincide com a estreia do primeiro livro de poemas de Jorge de Sena, *Perseguição*. «“[S]enhores” de *pensamento poético*», poetas difíceis, tanto um como o outro aparecem no horizonte da crítica fadados a uma espécie de hermetismo que muitas vezes faz com que o «simpático» poeta dos *Cadernos de poesia* se veja mergulhado numa estranha contemporaneidade com o *mestre*.

Seguindo o filão do hermetismo, João Gaspar Simões, tanto na sua *História da poesia portuguesa do século XX* (1959: 770) como na recensão de *Coroa da terra* (1946), relaciona os dois poetas e chega a associar Jorge de Sena a Álvaro de Campos.

Por sua vez, Adolfo Casais Monteiro, num texto que vem na sequência da publicação dos primeiros três livros de poesia de Sena¹, «Um caminho para a poesia» (1977: 267-280), assume uma certa superioridade da sua escrita:

Mesmo com tudo quanto nela ainda se contém de não formado, de embrionário e de caótico (no autêntico sentido desta palavra), mesmo assim a poesia de Jorge de Sena se situa desde já num plano infinitamente superior às cantiguinhas de pé quebrado que nos oferece o actual momento (*idem*, p. 272).

Porém, isto não é suficiente para evitar a desconfiança quanto à sua «verdadeira» vocação:

Pus muitas vezes em dúvida, no meu íntimo, se afinal a vocação de Jorge de Sena seria ou não a poesia. Nem sempre me apareceu evidente, como hoje, que as suas falhas são o preço da sua ambição; enquanto, por outro lado, os seus excepcionais dons de dramaturgo me sugeriam que fosse a expressão teatral o seu definitivo caminho. Acabei por compreender que, errando, não andara contudo, longe da explicação justa. É que a poesia de Jorge de Sena tem de

1 *Perseguição*, 1942; *Coroa da Terra*, 1946; *Pedra filosofal*, 1950.

integrar o dramaturgo, quero eu dizer, carece de encontrar expressão lírico-dramática para o que nela se encontra ainda unicamente como «glosa mental» (*ibidem*).

A poesia de Sena, como a de Fernando Pessoa, Antero ou mesmo Camões, careceria, por vezes, segundo Casais Monteiro, de «insuficiência de amadurecimento mental» o que leva a uma incapacidade de «exprimir a visão». Caberia então não só à crítica, mas também aos poetas, responder a um imperativo fundamental: «a exigência da inteligibilidade» (*ibidem*, p. 272-273).

Embora nenhum dos livros se deixasse esgotar em tais perspectivas, Casais Monteiro encontra em *Perseguição* uma «tendência para o automatismo, para a libertação das imagens» e em *Coroa da Terra* uma inclinação para «o hermetismo gongorizante» (*ibidem*, p. 273).

Seguramente, a poesia não se deixa no abandono de qualquer uma dela. Embora seja na segunda tendência que resida a sua maior originalidade, isto é, um hermetismo ligado à «revalorização da língua» que o colocaria «muito acima de qualquer poeta da sua geração». É este exercício de superfície que dá «a muitos dos seus poemas a aparência de elaborados, de construção puramente mental» (*ibidem*).

Já a primeira tendência inscreveria a sua obra poética numa «linha aparentemente nova na nossa poesia, e de que os poemas de Álvaro de Campos e Aberto Caeiro representam no nosso tempo como que a matriz, linha que é, por excelência, a da reivindicação da liberdade e da procura nas regiões indevassadas, isto é, a dos mais altos cumes» (*ibidem*, p. 274). A poesia «Comunhão», do volume *Perseguição*, seria a expressão mais eloquente dessa libertação da forma, lembrando, nos gestos amplos da sua construção, a lição do Pessoa-Campos. Mas talvez não haja outro poema publicado em vida onde a ressonância de Campos seja tão evidente como no poema «Infância» que abre a segunda secção do livro *Perseguição*. Datado do mesmo ano, 1942, o poema «Ode apócrifa de Alberto Caeiro», publicado postumamente no volume *Quarenta anos de servidão*, revela também o gosto de Sena pelo «guardador de rebanhos» ao reescrever o poema VIII.

A construção da filiação pessoana da poesia de Sena continua num outro texto assinado por Adolfo Casais Monteiro e escrito em 1955 a propósito do «poema em vinte e um sonetos», *As evidências* (1954), e em que o poeta, ao ensaiar um regresso às formas tradicionais, se sujeita também a um risco, o de «negar poesia aos seus versos» (1977: 278).

E tudo isto, quanto mais não seja porque Jorge de Sena seria um poeta difícil, quer dizer, um poeta que não se deixaria apreender senão a uma leitura atenta. A escolha do «soneto como forma de expressão» dever-se-ia em grande parte à tradução dos 35 *Sonnets* de Fernando Pessoa, que, juntamente com Casais Monteiro e com o poeta José Blanc de Portugal, Jorge de Sena fez: «A necessidade de uma

expressão “exacta”, patente em toda a poesia de Jorge de Sena, deve ter feito que o duro trabalho de encontrar equivalente para os sonetos ingleses de Pessoa preparasse o caminho para esta série de sonetos [...]» (*ibidem*, p. 279).

A mesa estava posta: falta de inteligibilidade, «hermetismo gongórico», contaminação formal, «Muito culto, de uma cultura em que a planta frutifica sem dar flor» (SIMÕES 1959: 770), «infinitamente mais inteligente que poeta propriamente dito» (SIMÕES 1951: 3).

Todas estas ressonâncias da crítica contribuíram para a construção da figura de Jorge de Sena enquanto «poeta difícil» e talvez seja daí que sinta a necessidade de se demarcar desta posição crítica e da afinidade que o situa no mesmo plano de parentesco e simpatia (em sentido etimológico de comunhão de sentimentos) pela «coisa mental» (*cosa mentale*, Leonardo da Vinci, *Tratado de Pintura*) com Fernando Pessoa.

Além disso, «[P]ode ser-se inconformista em soneto. E não me parece que alguma vez o verso livre ou a escrita automática pudessem ser tidos como garantias, para alguém, de espírito progressivo. O que essencialmente pesa e importa é o que de qualquer forma e com ela se faz. É na linguagem e no para que ela serve que o inconformismo fundamental reside» (SENA 2013: 150) – afirma Sena numa entrevista a António Aragão, no *Comércio do Funchal*, 5 e 12 de julho de 1970.

Certamente, não caberá aqui medir o grau de inconformismo nem da influência de Fernando Pessoa na obra de Jorge de Sena. Tampouco cair no exagero de que a sua poesia, central nos estudos do crítico, fosse a sua mais importante referência literária. A sua extensa obra crítica destinada a uma vasto número de autores e períodos literários prova o contrário. Bastaria, por exemplo, referir a atenção que dedica a Camões ou ao surrealismo².

As «Notas acerca do surrealismo em Portugal [...]» (publicado em 1978 em *Quaderni Portoghesi*) testemunham o seu apreço por Goethe, que o levou a inventar a medida certa de uma distância crítica:

Por esse tempo lia eu (em tradução, que o alemão ainda não me chegara) Goethe que admiro profundamente e não é mais que obrigação de pessoa decentemente culta, e as distâncias dele em relação ao Romantismo que ele mesmo tanto ajudara a inventar, foram um dos meus caminhos de salvação. Tomei as minhas distâncias, mas fiquei a saber que o surrealismo ou o que este incluía nos seus programas, por muito que pudesse ser, na velha tradição da

2 Textos reunidos em *Estudos da literatura portuguesa*, 1988: «Poesia sobrerrealista» (1944); «Surrealismo (A propósito de uma exposição e de algumas publicações conexas)» (1949); «O Surrealismo em Portugal» (1974); «Notas acerca do surrealismo em Portugal ...» (1978).

mistificação esteticista-modernista, uma divertida brincadeira de arrelhar o burguês, não era brincadeira nenhuma (SENA 1988: 251).

A posição cada vez mais incisiva nos estudos pessoanos foi também uma maneira de tomar distância em relação à suspeita de influência que sempre rejeitou. O poema de 1971, «Quando há trinta anos...»³, responde a este apelo. Contudo é, principalmente, o prefácio de 1960 a *Poesia I* (1961) que desenvolve uma resposta explícita e firme a este movimento da crítica, reconhecendo, não uma mudança do seu próprio estilo, mas uma certa benevolência: «Não foram, pois, os meus versos que se tornaram mais inteligíveis, foram os críticos que se tornaram mais inteligentes deles» (SENA 2013-2015, vol. 1, p. 723-724).

E se, por um lado, admite estar a ser lido com os olhos da aceitação, por outro, não deixa de lhe parecer importante rememorar a «história externa» do volume que acabava de sair, «não para lembrar águas passadas e sujas», mas em nome de um «dever de lealdade» (*ibidem*, p. 729) para com o presente e em prol da sua compreensão pelos leitores:

Tão acusado de intelectualismo, tão adversário da chamada «inspiração», nada escrevi que de uma vez não escrevesse e não considerasse escrito de uma vez para sempre. Tão descrito como um poeta cerebral e frio, prezo-me de ter composto, bons ou maus, alguns dos poemas de amor mais rudemente sensuais do meu tempo. Tão acusado de espiritualismo distante dos combates quotidianos, creio ter sido dos raros que sofreu, de facto, sem retóricas de escola e sem cabotinismos humanitários, as misérias da nossa época, pela dignidade da qual – que minha era – sacrifiquei louvores, posições, e algo mais. Tão considerado abstruso, hermético e esotérico, escrevi afinal poemas que só os preconceituosos – ou os que temem aquilo que eu digo e nem sempre ou quase nunca é agradável – se recusam a entender. Tão amante e estudioso que fui sempre da minha língua portuguesa e dos seus poetas, chegou a dizer-se que eu escrevia «traduzido» [...]. Eu sei que me acusarão, como sempre, de excessivo pessoalismo, de verrina, de ser inferior a mim próprio ao deter-me em ninharias que o tempo inteiramente dissolve (*ibidem*, p. 728-729).

3 «Quando há trinta anos comecei a publicar,/ tentaram assassinar-me com o hermetismo./ Depois, quando se soube que eu sabia inglês/ com insinuações de que eu copiava Eliot./ A seguir, como eu fazia crítica, tentaram/ uma outra tática: a de louvar-me/ a crítica para diminuir a poesia/ ou vice-versa. Quando publiquei Pessoa,/ passei a ser discípulo de Pessoa. Mas,/ logo que foi público que eu estudava o Camões,/ a crítica logo notou a camonidade dos meus versos./ Já fui mesmo dado como discípulo/ do Padre José Agostinho de Macedo./ E sou clássico, barroco, romântico,/ discursivo, surrealista, antissurrealista,/ obnóxió, católico, comunista,/ conforme as raivas de cada um [...].» (SENA 2013-2015, vol. 2, p. 652).

A publicação conjunta dos primeiros quatro volumes é assombrada por uma suspeita – a de continuar ignorado e injustiçado como fora até agora – e uma insuficiência: a falta de leitores e de leitoras «de verdade» (a não ser o caso dos amigos).

Jorge de Sena não só se tentava demarcar das características que outrora o estavam a inscrever na família de Pessoa como também evocava o caráter «surrealista para lá do surrealismo» do seu livro *Perseguição* como prova da «linguagem totalmente diversa» (*ibidem*, p. 736) que, ao contrário do dito pelos seus detratores, vem florir na «Ode ao surrealismo por conta alheia» (SENA 1950: 38-39). Os poemas acontecem-lhe, não o absorvem, nem o ocupam: «Nunca na minha vida me livrei do complexo surrealista sob cujo signo me formei e nunca “trabalhei” um poema, para lá de emendas de pormenor, ao copiá-lo para publicação» (SENA 2013: 68). O desregramento surrealista estava nas suas mãos. As experiências também. O que aconteceu foi que as prosseguiu a sós, sem aderir a nenhuma escola e isso terá sido uma «lição terrível»:

Automatismos, transes, etc., tudo tentei praticar e por vezes consegui, da mesma forma que o sistemático deambular delirante pelos desertos urbanos e nocturnos de Lisboa e Porto (o que não é difícil encontrar em muita da minha poesia). Mas comecei, juntamente com o “aprender” lúcido de algo diverso *desde dentro*, a sentir um terror negro descendo sobre mim (que também está em várias poesia minha) (SENA 1988: 251).

Certamente, a tomada de posição de Jorge de Sena neste largamente estudado e citado prefácio faz convergir dois gestos: o desejo de assumir-se surrealista *avant la lettre* e a necessidade de manifestar as suas divergências em relação ao fingimento pessoano. Também para ele, a poesia não era um *fingimento*. Se por vezes foi defender essa poética, que Pessoa construiu como fundamento do seu ser poético, foi contra si mesmo, mas conduzido por uma questão de hospitalidade e de generosidade de pensamento que faz com que aceitemos o outro como se nos propõe, sem sobrepor-nos, sem interferir no seu modo de dizer/ser.

Numa espécie de «à parte» / didascália do «Post-fácio» a *Metamorfoses*, acrescentado na edição de 1963, lemos: «já se gastou o desafinado disco de me acharem discípulo – quando ele é que é o meu, pelo muito que, criticamente, o expliquei por mim» (SENA 2013-2015, vol. 1, p. 381).

Passados 25 anos depois da morte de Fernando Pessoa, Sena publica um artigo no suplemento literário do jornal *Estado de S. Paulo*, em 3 de dezembro de 1960, e aproveita a ocasião para rememorar um episódio de infância em casa da sua tia-avó, Virgínia Sena Pereira, onde o terá encontrado sem, no entanto, (re)conhecer o poeta Fernando Pessoa.

Na descrição desse famoso encontro fortuito com o Pessoa antes de Pessoa, o Sena antes de Sena (para retomar uma expressão de Osvaldo Silvestre) repara na calvície, nos «olhos gastos», no «jeito de sentar-se com as mãos nos joelhos», na «voz velada». Tudo isso dava-lhe «um ar estrangeiro, distante no tempo e no espaço» (SENA 2000: 130). Tudo isso foi antes do «pasmo», antes de os jornais noticiarem que o prémio do Secretariado da Propaganda Nacional foi parar aos braços de um tal Fernando Pessoa, pela obra *Mensagem*.

A recordação remonta, portanto, a 1934, mas o discurso é de Sena depois de Pessoa, de um autor que constrói uma minibiografia sintética do seu presumível discípulo, da mesma maneira que Pessoa construía as biografias dos seus heterónimos.

Na «Introdução ao *Livro do desassossego*», ao estabelecer diferenças de grau e comportamento entre heterónimos e semi-heterónimos, Sena invoca um antecedente conspícuo na própria literatura portuguesa, Carlos Fradique Mendes «de quem Álvaro de Campos herdou tanto» (SENA 2000: 153), sugerindo que Bernardo Soares «esse “ser” que veio herdar um livro que lhe era muito anterior», (*ibidem*) terá sido o Fradique de Pessoa. Curiosamente, se o Fradique era mais rico e mais livre do que Eça, o Soares é um Pessoa em tom menor, um ajudante de guarda-livros entregue ao labor confuso de escritórios modestos, sem força e sem brio, (des)animado pela irrealização mesma.

À maneira de Fradique Mendes, Fernando Pessoa acompanhou Jorge de Sena desde os tempos imemoriais em casa da tia-avó, enquanto fantasma e estrangeiro até depois da sua própria morte, considerando as ampliações póstumas que a sua obra conheceu, mas também, e sobretudo, os estudos coligidos sobre Fernando Pessoa e a questão heterónima.

O Fernando Pessoa é, na verdade, um «anti-Camões», o seu «anti-Fradique» na medida em que, ao contrário de Fradique não usa da consciência para fruir da vida, mas para recusá-la. O Fernando Pessoa «é o poeta do vácuo, de todos os outros terem saído dele mesmo, deixando-o inteiramente só» (SENA 2000: 340). Desaparecido de si mesmo, Fernando Pessoa, o «homem que nunca foi», era na verdade um heterónimo como qualquer outro, mas do próprio Sena. Foi preciso morrer para que Sena lhe sobrevivesse.

Como escrever depois deste «monstro sagrado»? (SENA 1988: 147) Que poesia em Portugal depois da famosa «semi-trindade»: (*ibidem*) Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro e Almada Negreiros? Mestres para pensar ou mestres para ultrapassar? A «velha ordem» só começa, na realidade, a ser conhecida de uma maneira mais substancial a partir dos anos 30. A (re)edição conjunta dos poemas de Sá-Carneiro data de finais da década de 30: *Indícios de Oiro* saiu postumamente, nas Edições Presença em 1937.

Que fazer depois da «extraordinária floração» destes génios? «Como sair dela?» O caso talvez seja ter de «ultrapassá-los indo até à decomposição final da

velha ordem, que a maior parte destes grandes poetas na realidade significam» (*ibidem*). Impunha-se sair deles para assim poder sair de si, de nós.

Para Sena, sobreviver a Pessoa é tomar distância, inventá-la, arriscar «afirmações que a erudição não autoriza mas que os ensaístas, não os eruditos, têm um pouco o direito de propor» (SENA 1988: 135). A crítica é um ato de coragem e de criação. E talvez não haja «grande escritor que não tivesse também uma profunda consciência crítica» (SENA 2013: 273).

A sua ideia de crítica corresponde a uma visão integrada numa «vivência geral da criação estética» (SENA 1988: 133). Poesia, prosa e crítica caminham juntas. A crítica não responde aos outros em regime de retaliação ou de julgamento alheio. A crítica responde a uma necessidade de compreensão da literatura, dos seus próprios meios, mas também à necessidade de se compreender a si mesmo. A história literária, a história da cultura, a teoria da literatura, a crítica interpretativa têm-no interessado igualmente (*ibidem*). O que mais importa é a «compreensão da liberdade, da justiça e da dignidade humana» (SENA 2013-2015, vol. 1, p. 751).

Para Sena, não se trata de retomar uma tradição, mesmo se o autor esteja a retomar figuras da «história», mas antes, e sempre, de inventar os seus precursores, os seus «intercessores». O seu primeiro livro de poemas convoca em epígrafe os mestres que o acompanharam na linha do surrealismo: René Char, Breton, Gide, Antonio Machado. Se bem que:

[e]ste livro não era apenas posto sob a égide [...] de uma epígrafe de René Char, sendo dividido em três partes que tinham epígrafes de Breton, Gide, António Machado. Esta escolha obviamente era muito calculada: eu colocava-me na linha do surrealismo caminhando ao longo dela, e, do mesmo passo, acentuava que a «disponibilidade» do Gide seria sempre uma das minhas linhas de conduta, tal como o grande Machado, com a sua densidade de pensamento e a sua sensibilidade aberta ao dentro e ao «fora», era um dos meus mestres de poesia e de humanidade [...] (SENA 1988: 251).

Depois das epígrafes seguiam os seus poemas, escritos entre 1938 e 1942 e cuja esmagadora maioria «era, e de outra maneira não podia ser entendida, surrealista de forma e fundo e profundo» (*ibidem*, p. 252). Nesse mesmo ano, António Pedro publicava *Apenas uma narrativa*, uma obra-prima da ficção portuguesa e, segundo o próprio Sena, «uma das mais admiravelmente conseguidas tentativas de novela surrealista em qualquer língua [...]» (*ibidem*, p. 253).

Ao contrário de António Pedro, Sena não pertenceu, no entanto, a nenhuma escola poética, ou melhor, pensava que não pertencia a nenhuma. Teve, admiravelmente, a consciência de tudo o que se passava à sua volta. Se pertenceu a alguma escola, isso foi antes que elas existissem em Portugal (SENA 2013: 266). E se é verdade

que a literatura é uma espécie de relógio que adianta, como queria Kafka, Sena foi o relógio adiantado do surrealismo português. Não se trata, certamente, de atribuir-lhe alguma qualidade divinatória. Trata-se de intuir no seu dizer aquilo que ainda não é, o que está prestes a acontecer.

O seu primeiro contacto com o surrealismo remonta ao fim dos anos 30, quando tomou conhecimento da antologia editada por Georges Hugnet. Nos anos 20 e durante a década seguinte, o surrealismo não teve repercussão em Portugal: «Há que esperar até 1942, quando o meu primeiro livro de poemas apareceu, incluindo exemplos de escrita automática e escudado com epígrafes de alguns escritores surrealistas» (SENA 1988: 239). *Perseguição* (1942) juntamente com *Coroa da Terra* (1946) e *Pedra filosofal* (1950) encerram:

alguns dos mais densos e fundos poemas, se não mais belos, que escrevi; mas isso igualmente sucede em livros ulteriores (e *Peregrinatio* é contemporâneo destes, por exemplo), que não são menos densos, por vezes, nem menos experimentais (como tenho sido em trinta e cinco anos de publicar poemas em livro) do que estes ou do que os anteriores. Simplesmente, os primeiros vieram antes do tempo, ou demasiadamente no seu tempo, para não serem vítimas de interesses criados. E os ulteriores [...] continuavam a ser tão experimentais como os anteriores [...] (SENA 2013-2015, vol. 1, p. 749-750).

A insistência na força da experimentação enquanto dispositivo de abertura e de acesso a uma realidade ampliada faz dele não apenas um surrealista intempestivo e obstinado, mas um poeta cuja paixão pelo exercício livre da imaginação o leva a conceber uma poética exemplar, que qualquer afiliação a escolas alheias acabaria por corromper.

A respeito dos «Quatro sonetos a Afrodite Anadiómena» – impressos inicialmente na revista *Invenção* e depois em *Metamorfoses* –, Sena admite que não estão desligados do esquema evolutivo da sua poesia nem são uma experiência isolada. Antes pelo contrário. Em entrevista a Arnaldo Saraiva, publicada na revista *O Tempo e o Modo*, informa que possui vários «outros poemas explorando a mesma linha de “dessignificação semântica” – apenas não fazia sentido, como com aqueles sonetos, incluí-los nesse especial livro» (SENA 2013: 67). Perguntado se teria sido possível escrevê-los sem estar em contacto direto com os concretistas brasileiros, Sena responde:

[...] não creio que alguém se lembrasse de a fazer, se os sonetos não tivessem sido publicados na revista deles, *Invenção*. Deus meu, não fui eu sempre um modernista de vanguarda, precisamente de estar a par de tudo o que se fez neste mundo? Em que precisava eu de conhecer pessoalmente os concretistas,

e de estimá-los pessoalmente, para escrever tais sonetos? Não estão eles mais na linha de Joyce e do surrealismo, do que dentro da genealogia do concretismo, ou que este estabeleceu para si mesmo? (*ibidem*)

Muitos momentos dos seus estudos revelam um certo desencanto e alguma indignação diante das pequenas querelas que ocupavam o panorama literário nacional, o que mostra uma profunda preocupação com uma dimensão ética da crítica: «os meus versos também são tremendamente surrealistas e ninguém se ocupou disso, visto que há donos de tal, como, aliás, também há donos de Camões, e toda a gente é propriedade privada neste país» (SENA 2013: 259) – dizia ele em entrevista a João Carreira Bom, publicada na revista *Vida Mundial*. A já conhecida polémica com o Cesariny, implícita nesta breve passagem, podia ter dado asas a guerras sem fim, mas nem por isso se deixou entregar a represálias ou ataques gratuitos: «Funciono, talvez, como pessoa que, de vez em quando, sai a campo, com ar de quem sai para bater em alguém. Mas é de notar que nunca bati fosse em quem fosse. Em compensação, já têm batido em «mim». Bati, sim, sempre em «ideias», em atitudes, em coisas que considerasse erradas» (SENA 2013: 260). A dimensão ética da crítica é também a procura da palavra justa. Escrever, pensar com a literatura é uma questão de justiça e de justeza, de «bater» em «coisas que considerasse erradas». Sempre foi um «poeta *engagé*» às suas próprias ideias (SENA 2013: 184) e nunca se comprometeu com programas que lhe fossem impostos embora se tivesse sentido incluído em diversas correntes. Foi neorrealista e foi surrealista ao mesmo tempo ou antes de aparecerem com os «ismos».

A sua tarefa enquanto crítico e poeta foi tornar visível aquilo que ainda não se via, embora não pudesse ser visto, porque talvez não fosse um dado, mas uma tarefa que era preciso partilhar, assumir com seriedade e rigor, como se «a vida se jogasse nisso», quanto mais não fosse porque escrever não era (ainda não é) brincadeira nenhuma:

Com toda a seriedade da maioria dos surrealistas (seriedade que um António Maria Lisboa levou às últimas consequências terríveis), o caso é que, para alguns deles, o Surrealismo era na verdade (como de certo modo para António Pedro) uma magnífica piada que permitia uma nova originalidade, sem que a vida se jogasse nisso. E eu dissera (refiro de memória) que o surrealismo não era brincadeira nenhuma [...] (SENA 1988: 254).

E se há alguma acusação que se possa fazer ao surrealismo é justamente a de o ter sido menos a sério do que as suas aspirações lhe exigiam.

«Como movimento, o surrealismo, em Portugal, chegou tarde e viveu pouco. Mas a sua insidiosa presença tinha sido sentida nos anos 30 e 40; e os resultados da

sua tardia aparição pairam sobre as artes e as letras portuguesas» (*ibidem*, p. 244). Contudo, o surrealismo não incidiu apenas sobre o estilo, era mais do que um movimento literário, correspondeu a uma «nova consciência do homem criador perante a vida» (*ibidem*, p. 215). Mais do que um meio de expressão, a poesia surrealista tornou-se numa «actividade do espírito», a sua influência, incalculável; a «poetização», colectiva; as suas «tendências», documentadas: «poder de transfiguração», «densidade crítica», «veia satírica» (*ibidem*, p. 215-216).

Mais do que um movimento, Jorge de Sena reconhece no surrealismo uma atitude poética. Assim como poderá haver uma atitude existencialista, uma atitude naturalista, há uma atitude surrealista. Isso não significa, no entanto, confundi-la com certas posições polémicas e panfletárias que podem funcionar enquanto adereços de um rápido «crescimento individual». «A atitude surrealista consiste, fundamentalmente, na intuição de uma sobre-realidade» (*ibidem*, p. 221).

Isso não significa que a atitude surrealista seja «intuicionista» ou que os surrealistas acreditem nas «virtudes mágicas do acaso»;

- «[s]ignifica, exactamente, a convicção experimental de que a realidade é muito mais vasta do que a pretende um cientismo atrás do qual se esconde um imenso terror da complexidade do real»;
- significa que «as virtualidades humanas são mais poderosas, violentas e terríveis que quanto pretendem os fariseus de qualquer espécie»;
- «[s]ignifica, ainda, a convicção de que só o livre exercício lúdico de todas as apetências humanas, por absurdas que sejam, é capaz de harmonizar a vastidão da realidade natural e a intensidade das virtualidades humanas, tornando feliz o homem» (*ibidem*, p. 222).

Estudar, compreender a literatura do presente, requerem conhecer o surrealismo e os seus arredores, ler os estudos críticos de Jorge de Sena, não como se abrissemos um manual, mas como se aceitássemos o seu desafio de exercer a nossa liberdade. Porque o que ele defende mesmo é que a literatura e os homens sejam *livres*: «Se os autores quiserem, além de grandes, ser cívicos, tanto melhor. Mas a literatura reduzida a educação cívica é uma chatice» (SENA 2013: 66).

Bibliografia

- MONTEIRO, Adolfo Casais (1977) – «Jorge de Sena». In *A poesia portuguesa contemporânea*. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, p. 267-280.
- SENA, Jorge de (2013-2015) – *Poesia*. Lisboa: Guimarães Editores. 2 vols.
- SENA, Jorge de (2013) – *Entrevistas: 1958-1978*. Ed. Mécia de Sena e Jorge Fazenda Lourenço. Lisboa: Guimarães Editores.
- SENA, Jorge de (2000) – *Fernando Pessoa & C.^a heterónima: (estudos coligidos 1940-1978)*. 3.^a ed. rev. e aument. Ed. Mécia de Sena. Lisboa: Edições 70. 1.^a ed. 1982.
- SENA, Jorge de (1988) – *Estudos de literatura portuguesa-III*. Ed. Mécia de Sena. Lisboa: Edições 70.
- SENA, Jorge de (1950) – *Pedra filosofal*. Lisboa: Editorial Confluência.
- SENA, Jorge de (1946) – *Coroa da Terra*. Porto: Lello & Irmão.
- SENA, Jorge de (1942) – *Perseguição*. Lisboa: Edições Cadernos de Poesia.
- SIMÕES, João Gaspar (1959) – *História da poesia portuguesa do século XX*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade.
- SIMÕES, João Gaspar (1951) – «Ainda e sempre os poetas». *Diário do Norte*. Porto, 19 de julho, p. 3.

Postos estão frente a frente. Insuficiências do som¹

JOÃO DIONÍSIO

Há uns oito anos, tinha apanhado o voo para Boston para assistir ao jogo de futebol entre a seleção de Portugal e a do México. Tendo o avião feito escala em Ponta Delgada, os jornalistas aproveitaram para lhe perguntar sobre as eleições para a presidência da Liga Portuguesa de Futebol, que seriam realizadas a 11 de junho. Como sempre procurara denunciar a alegada degradação dos órgãos dirigentes daquela modalidade em Portugal, não surpreendeu que tivesse aproveitado a ocasião para dizer que apoiaria um candidato rigoroso e transparente, como não surpreendeu a insinuação de que Benfica e Futebol Clube do Porto eram responsáveis pelo terrível estado em que se encontrava o futebol nacional. Nada discreta foi a linguagem figurada de que se serviu para caracterizar os dois clubes: «Duas nádegas que se enfrentam uma em frente à outra, imponentes. Não saindo de lá, dizendo uma à outra “eu estou aqui, sou melhor que tu”»². No meio de reações que foram do repúdio à incredulidade passando pela adesão, na emissão de 6 de junho de 2014, o programa de humor e política *Governo Sombra*, então exclusivamente radiofónico, na TSF, deu o esperável destaque a esta declaração. Pedro Mexia sugeriu que Bruno de Carvalho, no que disse, teria uma desconhecida propensão literária, patente no uso da figura que consiste na animação de coisas inanimadas (no caso uma parte do corpo), tendo sinalizado até ecos de Camões na matriz dialógica daquela afirmação (disse Mexia que o épico utiliza os deuses em consílio, enquanto na afirmação do ex-dirigente desportivo há nádegas que se desafiam e dizem coisas uma à outra). A mim a declaração de Bruno de Carvalho fez antes ressoar a memória do romance anónimo quinhentista *Puestos están, frente a frente*, celebrizado por exemplo no *Frei Luís de Sousa*, de Garrett (1844: 44, ato I, cena 3). Ecos à parte, Mexia, que não mencionou a analogia com o confronto bélico, nem a proximidade vocabular com este romance, diz ter sido sobretudo a métrica apreciável de uma expressão proferida pelo ex-dirigente desportivo que o levou a sugerir: «O Bruno de Carvalho é um

1 A investigação para este artigo enquadra-se no âmbito do projeto UIDB/00214/2020, FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia, I.P. Devo agradecimento a Pedro Mexia, por me ter ajudado a localizar a gravação de um programa da TSF, bem como a Fátima Morna, por ajuda bibliográfica, e a Rodrigo Pereira, que se prestou a testar os quatro sonetos a Vénus Anadiómena no enquadramento de línguas artificialmente construídas.

2 Cf. *Público*, 4 de junho de 2014; *Expresso Diário*, 5 de junho de 2014. Disponível em https://www.rtp.pt/noticias/futebol-nacional/escatologia-de-bruno-de-carvalho-sem-resposta-de-pinto-da-costa_v742969.

Camões»³. A expressão em causa foi «Aquele fenómeno fisiológico conhecido como ânus»⁴ e poderá ter sido assim escandida: «A|quele| fenó|meno| fi||sio|ló|gi|co| co||nhe|ci|do| co|mo ânus». Não julgo que sejam conhecidos versos camonianos assim, mas Amorim de Carvalho regista tripentassílabos de extensão semelhante, dando Guerra Junqueiro como exemplo (CARVALHO 1991: 46-47). Mais do que excessivo, Pedro Mexia brinca com o absurdo da aproximação entre o *sermo sub-plebeius* e a poética sublime. Fá-lo, fingindo rasurar o significado e convidando o ouvinte a contar sílabas métricas, as quais, estando na poesia de Camões (e de Junqueiro), estão afinal por toda a parte.

A preponderância da dimensão não-significativa da poesia, isto é, a valorização do segundo plano na dupla articulação do signo, faz-se por duas vias extremas. Uma é a destruição da inteligibilidade, posta à mercê desse segundo plano; a outra via é a criação de um duelo, viciado, mas ainda assim um duelo, um frente a frente, entre um sentido inteligível, e repugnante ou grosseiro, que cede perante a música da palavra. Perto da primeira extremidade estão algumas experiências de vanguarda, perto da segunda está a *reductio ad absurdum* que procurei descrever antes. Os exatos pontos extremos deste espectro, que vão da falta à derrota da inteligibilidade, talvez sejam imaginários. Serão decerto imaginários para posições construtivistas da leitura, que recusam a falta de sentido na medida em que nada se coloca fora do alcance da interpretação, bem como para posições historicistas, que não parecem ter alguma vez canonizado uma única produção literária pelo som *contra* ou *apesar de* um texto compreensível e rebarbativo.

Como é que Jorge de Sena se situava em relação a esta matéria? Que lugar atribuía o seu exercício de crítica literária ao segundo plano da linguagem? Num encontro acerca do pensamento crítico de Sena, não será inútil convocar o que ele próprio assinalou sobre a crítica no nexos com a criação literária que foi a sua. Ensaísta nas horas vagas do poeta que crê ser, escreve em 1959 (SENA 1982-1988, vol. 3, p. 13), mas afirmando, por um lado, que a crítica pertence ao seu processo como criador ou escritor (*ibidem*, p. 132) e, por outro lado, explicando que também a poesia faz parte do seu ensaísmo crítico. «Fazer parte de» é aqui para ser entendido à letra, como demonstra a inclusão do poema «Epígrafe para a arte de furtar» no final de um artigo descritivo sobre a «Situação da literatura portuguesa contemporânea» (*ibidem*, p. 29) ou a colocação da «Ode ao surrealismo por conta alheia» no remate da terceira parte do ensaio sobre «Surrealismo», que veio a lume na *Seara Nova* em 1949.

3 Ver em: <https://www.tsfp.pt/programa/governo-sombra.html> 6 jun. 2014, em especial 3'48" a 5'34".

4 Em abono da verdade, Mexia cita a expressão «Aquele fenómeno fisiológico conhecido na gíria popular como ânus», mas Bruno de Carvalho não recorre à restrição assinalada em itálico: Ver <https://www.youtube.com/watch?v=oaIBGsOgqBA>. A presença ou ausência da restrição não tem monta para o que se defende neste trabalho.

Já enquanto leitor/ouvinte, a poesia ocupa-lhe, pelo menos em 1954, um lugar menos relevante do que alguma filosofia, do que alguma prosa ficcional, do que, lá está, alguma crítica e detém um estatuto bem menos nuclear do que a música, que o toma de maneira radical (*ibidem*, p. 19). Deste estatuto protagonista da música é um pequeno sinal a transcrição enlevada do trecho de uma carta do abade António da Costa na qual procura pôr em palavras, quase em regime de corrente de consciência, o que ouve: «Toca-se a primeira sinfonia que sempre é de batalha, ligeira (isso sim), despedaçada, confusa, desafinada como um diabo» (1982-1988, vol. 1, p. 80). Já grandes sinais do estatuto da música surgem no modo como ela é tematizada, serve de interlocutora ou de ponto de partida ou inspiração para alguns dos seus poemas mais conhecidos, «Requiem de Mozart», «Missa solene de Beethoven», por exemplo, e, em geral, para o volume *Arte de música*.

Um dos aspetos em que o texto se aproxima da música diz precisamente respeito às propriedades métricas, enquanto reconhecimento de um *continuum* dividido em unidades mensuráveis. Era nulo o apreço de Sena por quem corporizava os estudos métricos em Portugal, Amorim de Carvalho, o autor do *Tratado de versificação portuguesa*, publicado pela primeira vez em 1941⁵. Podendo tal falta de consideração já existir antes, ela será acentuada quando Amorim de Carvalho apoda Sena de «xenófilo» no *Diário de Lisboa*, o que ocasiona o comentário em prosa privada a 25 de setembro de 1954, «Como não hei-de ser xenófilo, se há tanta poesia pelo mundo e os Amoralhos de Carim cuidam da nossa?» (SENA 2004: 155). No dia seguinte, a fúria não tinha passado, a avaliar pela caracterização linhagístico-profissional de Amorim de Carvalho: «o Amoralho, filho autodidacta de um farmacêutico da Foz – coitado, uma cultura de pílulas em presença de uma praia popular e de um passeio “pires”, que havia de dar?» (*ibidem*, p. 156). Mas mais importante do que estes momentos catárticos de inventiva onomástica, é a noção de que para Sena o mundo era demasiado vasto para ficar limitado por uma visão paroquial da métrica. Isto mesmo é evidenciado pela construção de alguma poesia sua segundo padrões de versificação que não são, ou não são apenas, portugueses.

Amorins de Carvalho à margem, o interesse de Sena pela dimensão sonora da linguagem manifesta-se de muitas maneiras e em muitos lugares da sua produção escrita. Por exemplo, no que de maneira operatória se chamou os seus *Diários* percebe-se que a atenção dada à faceta articulatória da língua passa pela instrução de pronúncia. Na parte respeitante a uma longa viagem pela Europa, no registo relativo

5 A formação versificatória de Sena ter-se-á talvez baseado no apêndice de alguma gramática de português de Adriano A. Gomes, como é sugerido pelo texto autobiográfico «Castelos e outros objetos de influência», escrito algures entre o final dos anos 40 e 1951 (LOURENÇO 2002: 208). A ser assim, a fonte pode corresponder a uma edição dos *Elementos de gramática portuguesa* cujo primeiro capítulo do apêndice diz precisamente respeito à versificação (GOMES 1930: 177-184).

a 2 de outubro de 1968 e a uns dias de permanência em Inglaterra, Sena menciona um guarda da catedral de Durham que lhe dá indicações sobre a visita à localidade de Jarrow e o escritor caracteriza assim a fala do guarda: «os *aa*, os *ee*, os *uu* são como os nossos! *nárrrow*, *must*, etc. É o dialecto da região de Durham e especialmente da cidade, explicou-me» (*ibidem*, p. 193). Em relação a 14 de outubro, no contexto da mesma viagem, começa por registar: «Parti às 7,05 (levantei-me para tanto às 5,30) de Hamburgo no Expresso do Mar do Norte (Altona – que se lê com acento no *a* final como em francês [...])» (*ibidem*, p. 205). Três dias depois, na entrada de 17 de outubro, ao dizer que tomou o comboio para *Gonda*, explica «que se lê com um *ch* alemão tão forte que é quase um acesso de pigarro, e com um *ô* que é quase *ó*» (*ibidem*, p. 208).

Outro sinal deste tipo de interesse ou atenção consiste no modo como Sena testa os seus poemas com pessoas próximas: a leitura em voz alta. É assim com uma série de 15 sonetos, que lê a José-Augusto França, a 24 de março de 1954; três meses mais tarde, lê o ciclo, então de 21 sonetos, a Óscar Lopes; já para setembro lê-os a Salgado Júnior (*ibidem*, p. 103, 131, 148). Está de acordo com isto o gosto e empenho que tem na leitura pública e na gravação da sua poesia (como sucedeu já no período de Santa Barbara, na década de 70 do século passado), lida de maneira que exercerá alguma influência sobre o estilo de um Mário Viegas. Quanto a outros leitores, Sena faz a devida vénia a Manuela Porto, evocando a propósito «recitações inesquecíveis» de que esteve dependente a difusão da poesia dita modernista (1982-1988, vol. 2, p. 81).

Também a propósito de poetas sobre que escreve a leitura articulada aparece referida. A respeito de Florbela Espanca, por exemplo, Sena refere-se à «fúria inaudita» de alguns versos que «não sabemos se deverão ser gritados, se deverão ser ditos numa estridência tornada sibilante pelo espumar da raiva» (*ibidem*, p. 36). Noutro lugar menciona as célebres palavras de Pessanha: «impossível é dar-se a conhecer indiretamente o valor estético das [...] obras, como é fazer-se compreender a beleza de uma sinfonia ou de uma romança, por outra maneira que não seja fazendo-a ouvir» (SENA 1982-1988, vol. 1, p. 165). Desta aproximação à poesia impressa como partitura conclui Sena o seguinte acerca dos versos de Pessanha: «Imponderáveis como são em sugestividade e ambiguidade magistrais, pesa neles a sua própria existência *objectiva*, e é preciso, pois, *ouvi-los*. E quem ouve, ou ouve subjectivamente, ou não ouve nada» (*ibidem*, p. 166). Veja-se que quer no caso de Florbela Espanca quer no de Pessanha, não parece ser tanto a performance da leitura articulada o que Sena prescreve, revelando-se antes a articulação e as suas modalizações uma metáfora da interpretação. É no mesmo contexto genérico que se manifesta a pergunta, formulada na recensão à *Introdução ao estudo da Filologia Portuguesa*, de Paiva Boléo, «Para que andarão os poetas a escrever versos, se os leitores os lêem para dentro, como se fossem obra de surdos-mudos?» (SENA 1982-1988, vol. 1, p. 94).

Portanto, ler para fora. Mas há certos aspetos do uso da língua que favorecem, que convidam a leitura para fora a ter uma tal preponderância que lhe surge associada a produção de um sentido obscuro. Esses aspetos incluem a repetição, a criação de palavras inexistentes e certos traços propriamente articulatórios do débito oral. Logo no final da entrada de 30 de janeiro de 1954 do diário que tenho vindo a usar, Sena diz ter escrito um poema que não entende, desagradando-lhe o caráter inconclusivo «que se oculta no estilo repetitivo» (2004: 83). A repetição como técnica associada ao segundo plano da linguagem e a obscuridade terão aqui uma das primeiras formulações na escrita de Sena, sendo o desagrado por ele expresso um sinal das reservas que terá, também como crítico, à escola, qualquer escola, que promova artes poéticas fechadas à inteligibilidade.

Já no domínio da invenção vocabular, Sena é algo ambivalente ao declarar que Almada Negreiros conduziu a linguagem do post-simbolismo «ao ponto de não-significar», mas também de significar. Almada, propõe, usa toda a linguagem provinda do simbolismo, «com todos aqueles luxos de cenário», como sucedia na poesia de Eugénio de Castro, mas para transmitir o que não podia ser dito, i.e., a tensão de uma personalidade dividida (SENA 1982-1988, vol. 2, p. 232). Faz ainda a aproximação entre o poema de Almada «Rondel do Alentejo», «feito da cadência rítmica», construída «inclusivamente com palavras que não existem, e com paralelos que resultam única e simplesmente do paralelo fonético ou de raiz semântica de radical entre as palavras», e o poema «La fontana malata» de Aldo Palazzeschi, que descreve através de onomatopeias uma fonte doente (*ibidem*, p. 249). Enfim, quanto aos traços articulatórios propriamente ditos, o mais interessante será talvez um comentário de passagem sobre as crónicas radiofónicas de Vitorino Nemésio, inalienáveis da sua comunicação de prosódia e realização particulares: «uma delícia para os ouvidos, de que internamente o intelecto pasmava ao perceber que não ouvira nada» (SENA 1982-1988, vol. 1, p. 218).

Nos seus juízos sobre o segundo nível da língua na poesia de terceiros, as qualificações aplicadas por Sena tendem a não ser comparativas, isto é, visam uma caracterização mais absoluta do que relativa, na medida em que não se oferece o perfil de um poeta por confronto com o perfil de outro ou da poesia de um escritor numa época com essa escrita poética noutra época. Por exemplo, menciona-se a «frescura» e «inteligência rítmicas» a propósito de António Botto (SENA 1982-1988, vol. 3, p. 18), de quem se diz que realizou uma «discreta revolução formal», ao ter introduzido o «valor rítmico e emotivo das pausas» (SENA 1982-1988, vol. 1, p. 75), indicando-se ainda o seu «erotismo feito ritmo de dicção» (SENA 1982-1988, vol. 1, p. 219). A poesia de Sidónio Muralha afirma-se «das mais seguras de ouvido fonético e rítmico» (SENA 1982-1988, vol. 3, p. 120). A linguagem diversificada de Almada Negreiros inclui uma dimensão de «saltitante musicalidade» (*ibidem*, p. 163); de Lopes Vieira assinala-se a «ciência do ritmo» (*ibidem*, p. 54), chegado mesmo a

declarar-se que nele os intervalos estróficos e as suspensões rítmicas «dizem às vezes tanto ou mais do que as palavras» (*ibidem*, p. 109). Vasco Miranda é considerado pelo seu livro de estreia um poeta de «longos e seguros ritmos» e bem assim capaz de «ritmo longo de concentrada intensidade» (SENA 1982-1988, vol. 2, p. 101, 103).

Mas o mais apelativo do discurso seniano neste domínio tem, a título excecional, uma nítida dimensão comparativa. Pode ser a comparação entre momentos diferentes na obra de um autor. Assim o que escreve sobre a poesia de Tomaz Kim, que do primeiro para o segundo livro vê aumentada «a largueza da ondulação rítmica» (*ibidem*, p. 166). Ou o que assinala sobre *O cristo cigano*, de Sophia de Mello Breyner, o qual marca, segundo Sena, «certa quebra com uma rítmica musical e uma imagética evocativa, em favor de ritmos mais abruptos [...]» (SENA 1982-1988, vol. 3, p. 174). Ou, mais importante ainda para o meu argumento, a sugestão de que o segundo plano da língua constitui uma condição necessária, mas nunca suficiente, da poesia. É neste quadro que surge a comparação entre uma excessiva dependência desse segundo nível e o que a poesia deveria ser. Sobre *Proto-poema da Serra de Arga*, de António Pedro, Sena refere que o autor aí se liberta quase na totalidade do «mal literário das suas inegáveis qualidades poéticas», a saber, «certos ritmos curtos e certas aliterações» (*ibidem*, p. 226). Por seu lado, a frescura e inteligência de ritmo é o que Botto ultrapassa nos seus melhores momentos (*ibidem*, p. 18). Adicionalmente, a superação de um certo simbolismo é o que parece estar subjacente a outros juízos: a revolução métrica e rítmica na poesia portuguesa do século XX, afirma Sena, provém de um escritor avesso a «luxos e requintes formais», ao mesmo tempo que declaradamente anti-cosmopolita e bem mais interessado no espaço provinciano. É ele António Nobre (*ibidem*, p. 108). Na mesma direção, observa a propósito de Florbela Espanca que em poesia a renovação não pode ser apenas formal, a não ser que se fique pelos exercícios de Eugénio de Castro (SENA 1982-1988, vol. 2, p. 38).

Gostaria de me aproximar do fim destas observações com uma nota sobre o que será talvez o conjunto de poemas do próprio Sena mais próximos de um exercício experimental pelo qual o segundo nível da língua fica em tensão com o plano da inteligibilidade. Refiro-me ao ciclo dos sonetos a Afrodite Anadiómena, redigidos em Assis entre 6 de maio de 1961 e 20 de junho do mesmo ano, tendo sido originalmente destinados a um número da revista portuguesa *Bandarra* (SENA e ANDRADE 2016: 154-155), mas saídos efetivamente, em outubro de 1962, na revista *Invenção*, um dos órgãos periódicos do concretismo brasileiro. Depois, como é sabido, estes poemas foram integrados no volume *Metamorfoses*, de 1963 (incluído mais tarde em *Poesia II*, de 1978). Conforme diz Sena no posfácio a este livro, «importam aqui [nas *Metamorfoses*] as artes plásticas» (1978: 155), razão por que o estatuto especial do ciclo de poemas dedicado a Afrodite no interior do volume aparece explicado na versão integral do título: «Metamorfoses seguidas de quatro sonetos a Afrodite Anadiómena e

com um posfácio e notas do autor». Em carta a Eugénio de Andrade, Sena calculava que este conjunto seria um «imenso escândalo», motivado decerto quer por uma capacidade de evocação sem vínculo à transmissão de um significado, quer por arrojada insinuação erótica (SENA e ANDRADE 2016: 154). Em direção semelhante a finalidade que presidiu à escrita destes sonetos começa assim a ser explicada no posfácio de *Metamorfoses*: «O que eu pretendo é que as palavras deixem de significar semanticamente [...] Eu não quero ampliar a linguagem corrente da poesia; quero destruí-la como significação [...]» (SENA 1978: 164-165). No final do ano em que sai *Metamorfoses*, Sena ainda escreve o soneto «Atia cúi dolcema trazidara» (SENA 1982: 73), construído de acordo com princípios semelhantes ao daquele ciclo, reforçados pela partição de algumas palavras em posição de rima. Não o publica, porém (o texto virá a lume apenas no livro póstumo *Visão perpétua*), e Sena parece em seguida desinteressar-se deste tipo de experiências. É, aliás, talvez possível que logo de início a sua colaboração com a revista concretista não fosse estranha ao impulso do visitante que vai a casa de alguém e leva uma prenda de cortesia. Nestas ocasiões costumam ser dois os tipos de lembrança: ou o que o visitante aprecia ou o que anfitrião estima. Parece admissível que, além da experimentação, Sena pensasse na estima que os concretistas poderiam ter por estes sonetos, que acabaram mesmo por ser publicados, apesar de talvez não corresponderem bem ao que a revista procurava. Afinal, a forma poética, o título, a presença de algumas palavras reconhecíveis, entre outros traços, afastavam um tanto os sonetos senianos dos ideais mais extremos daquela vanguarda brasileira.

Ora, conhecidas as ligações de E. M. Melo e Castro a essa vanguarda, convém notar que o livro de Sena tem um papel interessante, embora discretíssimo, no diálogo crítico sobre o futuro da poesia portuguesa ocorrido em 1964 n' *O Tempo e o Modo* e suscitado por uma recensão de José Bento ao livro *Poligonia do soneto*, precisamente de Melo e Castro. Na recensão, que é bem mais do que isso, Bento apresenta assim os termos de partida: «Frente a frente, dois tipos de poesia: a convencional e a experimental» (1964: 125). O alegado esgotamento da chamada poesia convencional em confronto com a esperança proporcionada pela lírica experimental é contestado, sendo dado como exemplo de alguma da poesia portuguesa mais pujante uma lista de títulos precisamente encabeçada pelas *Metamorfoses* de Sena. Numa defesa tocante da ideia de poema como aventura e risco, Bento afirma que o

Poeta nunca pode jogar com a certeza de que ganhará. Jogada feita com a certeza de que se vai ganhar é jogada perdida: ganham-se os sonetos premiados nos jogos florais das associações humanitárias ou os poemas feitos com algarismos ou fonemas (*ibidem*).

Adiante o recenseador procura o futuro e diz não conseguir ver o futuro disto (a poesia experimental) que não seja outra vez isto, sinalizando portanto o seu esgotamento: não encontra possibilidade de desenvolvimento, apenas de repetição das suas qualidades mecânicas (*ibidem*). Na longa resposta de E. M. Melo de Castro, justifica-se destacar uma pergunta: «E que dirá José Bento dos sonetos de sugestão erótica de Jorge de Sena em *Metamorfoses*»? (CASTRO 1964: 204).

Bento não respondeu, mas Sena talvez tenha respondido. Se para ele, experimentar este caminho uma vez faria parte por certo da espantosa diversidade do humano, pensar na experiência de modo continuamente programático tê-lo-á levado à consciência de que ali não havia possibilidade de desenvolvimento, que isso seria contrário ao que chamou a «sinceridade verbal»⁶.

A sinceridade verbal, que consistiria na «coragem de falar com verdadeira naturalidade», implica subordinar a forma a essa coragem (SENA 1982-1988, vol. 2, p. 90). Assim entendida, a forma está dependente de um valor que a precede e, por isso, os chamados recursos formais são uma espécie de imposição natural e não uma técnica a que alguém recorra. Corolário: Sena abomina a interpretação que pode ser inferida do uso de expressões como «lançar mão de»: «Ora, veja-se o pobre Camões [...] a lançar mão da aliteração como teria *lançado mão* dos bens dos defuntos e ausentes» (*ibidem*, p. 95)⁷. A expressão poética não serve portanto para isto porque em absoluto não serve. «Se a expressão poética é (ou resulta de) um compromisso – e sublinhe-se de uma vez para sempre que esse compromisso se não destina a captar o “inexprimível”... –, evidente se torna que a poesia só existe como *relação*» (SENA 1982-1988, vol. 1, p. 232).

É por a poesia existir como relação comprometida, a relação por exemplo entre dois valorosos campos, que o som é insuficiente, que a falácia da expressão não mereceria crédito a Sena, e que, mesmo que fosse apreciável, a métrica de Bruno de Carvalho não é para aqui chamada. Finalmente, até os quatro sonetos a Vénus Anadiómena são um momento fulgurante da poesia de Sena porque não são quatrocentos sonetos a Vénus Anadiómena.

6 Eugénio de Andrade, ao reagir a um dos sonetos de que Sena lhe dá conhecimento antes da primeira publicação, não só não se mostra entusiasmado, como talvez dê a entender que este caminho não teria continuação: «Não lhe chamarei experiência, porque é realização curiosíssima. Naturalmente que tem de acabar aí – porque a palavra que exprime está a romper da pura sugestão» (SENA e ANDRADE 2016: 158). Independentemente desta e de outras reações, o livro seguinte de Sena, *Arte de música*, de 1968, não parece continuar a senda dos sonetos a Vénus Anadiómena.

7 Este é o conhecido argumento apontado, entre outros, por Ezra Pound, em *ABC of Reading*: «Homer did not start by thinking which of the sixty-four permitted formulae was to be used in his next verse» (1991: 204). Sena, por seu lado, nem sempre contornou a expressão que deplora. Em 1951, no seu ensaio sobre a poesia de Camões que resultou de conferência apresentada no Clube Fenianos Portugueses três anos antes, pode ler-se: «Como poderia ele [Camões], poeta fundamentalmente sensível ao contínuo ciclo dialético, exprimi-lo, sem lançar mão de *metáforas*, e *metáforas* correntes» (1980: 25).

Bibliografia

- BENTO, José (1964) – «*Poligonia do soneto* de E. M. de Melo e Castro». *O Tempo e o Modo*. S. 1, n.º 18 (jul.-ago.), p. 123-127.
- CARVALHO, Amorim de (1991) – *Tratado de versificação portuguesa*. 6.ª ed. Coimbra: Almedina.
- CASTRO, E. M. de Melo e (1964) – «Correspondência [carta dirigida a António Alçada Baptista]». *O Tempo e o Modo*. S. 1, n.º 20-21 (out.-nov.), p. 203-207.
- GARRETT Almeida (1844) – *Frei Luís de Sousa*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- GOMES, Adriano A. (1930) – *Elementos de gramática portuguesa*. 9.ª ed. Coimbra: edição do autor.
- LOURENÇO, Jorge Fazenda (2002) – *O brilho dos sinais: estudos sobre Jorge de Sena*. Porto: Caixotim.
- POUND, Ezra (1991) – *ABC of Reading*. London-Boston: Faber & Faber. 1.ª ed. 1934.
- SENA, Jorge de (1982-1988) – *Estudos de literatura portuguesa*. Lisboa: Edições 70. 3 vols.

Nota: As seguintes referências adicionais foram colhidas das notas de organização da responsabilidade de Mécia de Sena nos três volumes da obra completa de Jorge de Sena, preparados para as Edições 70, doravante designados por ELP I, II, III.

Volume 1, editado em 1982

- 1967 (17 ago.) «Acerca de António Pedro». *Diário de Notícias*, página literária. ELP I, p. 223-228.
- 1963 «Prefácio a Fernando Lemos». *Teclado Universal*, ed. Lisboa. ELP I, p. 235-240.
- 1962 (8 set.) «A viagem de Itália». *O Estado de São Paulo*, *supl. lit.* ELP I, p. 57-67.
- 1961 (16 set.) «Vitorino Nemésio». *O Estado de S. Paulo*, *supl. lit.* ELP I, p. 217-221.
- 1958 (13 nov.) «Os cadernos de poesia». *Diário Popular*. ELP I, p. 229-234.
- 1956 (14 dez.) «Pascoaes – 1956». *Jornal de Notícias*. ELP I, p.185-187.
- 1955 (22 fev.) «A linguagem de Cesário Verde». *O Comércio do Porto*. ELP I, p. 159-162.
- 1954 (9 dez.) «Garrett, criador poético». *República*. ELP I, p. 107-111.
- 1954 (9 fev.) «Camilo Pessanha e António Patrício». *O Comércio do Porto*. ELP I, p. 163-166.
- 1946 (3 ago.) «Cartas do abade António da Costa». *Mundo Literário* 13. ELP I, p. 77-81.

Volume 2, editado em 1988

- 1973 «Prefácio». *As mãos e os frutos*. Eugénio de Andrade. 5.ª ed. ELP II, p. 259-260.
- 1969 (12 fev.) «Almada Negreiros poeta». Conferência SNBA. ELP II, p.231-250.
- 1959 «Alguns poetas de 1958». *Colóquio. Letras* 1. ELP II, p. 197-204.
- 1955 «Tentativa de um panorama coordenado da literatura portuguesa de 1901 a 1950» *Tetracórnio*. ELP II, p. 59-86.
- 1954 (28 set.) «Sobre poesia, alguma da qual portuguesa». *O Comércio do Porto*. Suplemento literário. ELP II, p. 19-21.
- 1951-1952 (Inverno) «*Poemas escolhidos* de Ruy Cinatti». *Árvore* V, n.º 2. ELP II, p. 113-118.
- 1947 «Florbela Espanca». *Florbela Espanca*. «Biblioteca Fenianos». ELP II, p.29-45.
- 1947 (8 fev.) «*Luz na sombra*, de Vasco Miranda». *Mundo Literário* 40. ELP II, p. 101-104.

- 1946 (8 jun.) «Introdução ao estudo da filologia portuguesa por M. de Paiva Boléo». *Mundo Literário* 5. *ELP* II, p. 93-95.
- 1942 (maio) «“Ambiente” – Jorge Barbosa». *Aventura* 1. *ELP* II, p. 89-92.
- [1941] «Da virtualidade poética à sua expressão – Tomaz Kim». *ELP* II, p. 161-169.

Volume 3, editado em 1988

- [s.d.] «Cadernos de poesia». *Grande dicionário de Lliteratura portuguesa e de teoria literária*. [Dir. João José Cochofel]. Cf. *ELP* III, p. 203-205.
- 1977 «José de Almada Negreiros». *Grande dicionário de literatura portuguesa e de teoria literária*. Dir. João José Cochofel?. Vol. I. Cf. *ELP* III, p. 161-166.
- 1977 «Sophia de Mello Breyner Andresen». *Grande dicionário de literatura portuguesa e de teoria literária*. Dir. João José Cochofel?. Vol. I. Cf. *ELP* III, p. 173-175.
- 1974 (10, 17 jan.) «A primeira referência ao surrealismo feita em Portugal». *Diário de Notícias*. *ELP* III, p. 233-238.
- 1971 «Poesia portuguesa de vanguarda: 1915 e hoje». Publicado em espanhol em *Insula* 296/297. Cf. *ELP* III, p. 107-123. 1974 «Poésie portugaise hier et aujourd’hui». *Arquivos do Centro Cultural Português*. Fundação Calouste Gulbenkian. Cf. *ELP* III, p. 135-148.
- 1971 (19 ago.) «Inquérito. A (nova) crítica em questão». *Diário de Notícias*. Cf. *ELP* III, p. 129-133.
- 1969 «A crítica portuguesa no século XX». Comunicação apresentada em inglês no congresso da Midwest Modern Languages Association (St. Louis, Missouri, 23-25-10-1969) e publicada em português no Boletim da associação com o título ligeiramente alterado («A crítica literária portuguesa no século XX»). Cf. *ELP* III, p. 95-106.
- 1961 (6 maio) «Ensaísmo crítico em Portugal». *O Estado de S. Paulo* (supl. lit.). Cf. *ELP* III, p. 45-49.
- 1959 (27 jun.) «Iniciando». *O Estado de S. Paulo* (supl. lit. «Letras Portuguesas»). *ELP* III, p. 13-20.
- 1954 (fev. e abr.) «Situação da literatura portuguesa contemporânea». *Jornal de Letras*. Rio de Janeiro, 56 e 58. *ELP* III, p. 25-29.

SENA, Jorge de (2004) – *Diários*. Ed. Mécia de Sena. Porto: Caixotim.

SENA, Jorge de (1982) – *Visão perpétua*. Lisboa: Moraes Editores; Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

SENA, Jorge de (1980) – «A poesia de Camões: ensaio de revelação da dialéctica camoniana». In *Trinta anos de Camões. 1948-1978 (estudos camonianos e correlatos)*. Lisboa: Edições 70. Vol. 1, p. 15-39.

SENA, Jorge de (1978) – *Poesia II*. Lisboa: Moraes Editores.

SENA, Jorge de (1968) – *Arte de música*. Lisboa: Moraes Editores.

SENA, Jorge de e ANDRADE, Eugénio de (2016) – *Correspondência*. Org. Mécia de Sena, apres. de Isabel de Sena. Lisboa: Guerra & Paz.

Inimigo da cantiga dormente – Jorge de Sena e a lírica portuguesa do seu tempo

ROSA MARIA MARTELO

A expressão escolhida para título destas breves reflexões provém de um artigo de Jorge de Sena publicado no jornal *O Primeiro de Janeiro* em agosto de 1948, e mais tarde «arquivado» (o termo é do autor) no primeiro volume de *O reino da estupidez* (1961), sob a designação «Perplexidades da poesia». Nessa segunda publicação, surge acompanhado de uma nota em que Sena justifica tê-lo retomado pelo facto de «ser documento das atitudes que sempre assumi[ra]» (1979: 221). Vale a pena ler na íntegra a passagem em causa:

A mim próprio podem recordar-me que sou dos que mais têm vociferado contra certos caminhos da novíssima poesia. Não nego: serei sempre, a menos que o demónio íncubo do academismo se apodere de mim, inimigo da cantiga dormente, da lamúria pessoal, ou da convicção apenas intelectual com que os novos mundos são por vezes invocados (*ibidem*, p. 40).

Embora sem o nomear explicitamente, o texto em causa deixa claro o alvo da aversão crítica de Sena nos finais da década de 40: as escolas literárias, que considera organizadas sobretudo em torno de boas intenções, e às quais não reconhece o nível de veemência e paixão que entende ser desejável na poesia (*ibidem*). Em vez disso, tais escolas acabariam por apenas mostrar «em pílulas retóricas a miséria em que é confinada a vida» (*ibidem*, p. 41). Sena parece visar aqui acima de tudo o movimento neorrealista, no entanto, também se mostrará sempre muito crítico de todas as formas descarnadas de espiritualismo e inefabilidade na poesia. Num texto inicialmente publicado em 1950, intitulado «Interesse da poesia pela poesia», irá ainda mais longe ao considerar, com respeito aos fascínios literários manifestados em palestras e recitais poéticos, que «os maiores [poetas] foram os que a receberam mal [a poesia], sem delicadeza nenhuma... (*vide* Baudelaire). Interesse da poesia e pela poesia?... A poesia vive-se e suporta-se» (SENA 1979: 52).

O poeta tomava assim uma posição dura contra a sujeição da poesia a uma prática cultural encarada como fruição cómoda e amável, dado que este tipo de receção, ainda quando fascinada e respeitadora, ofuscaria a potência do ato poético em toda a sua dimensão: «A poesia é a coisa menos interessante do mundo», diz ainda Jorge de Sena no mesmo artigo, «e, para essa coisa desinteressante, é triste vir

a ser um sucedâneo intelectual e social dos conventos medievais, para os quais se fugia de um mundo irregular e incerto» (*ibidem*, p. 49-50). Depois, sintetiza a sua posição nos termos seguintes:

De sempre, o querer buscar, quer como cultor, quer como amador, na poesia, motivos de interesse, de encantamento, de volúpia, é rebaixá-la ao nível daquela frivolidade de que a vida quotidiana necessita para constantemente refazer o véu que lhe encobre a crua nudez de uma condição humana que, nem por ser maravilhosa, é menos terrível. E rebaixá-la a esse nível é precisamente distraí-la da sua própria natureza de «enfant-terrible», constantemente tentando rasgar todos os véus (*ibidem*, p. 50).

Esta perspetiva define um posicionamento crítico que encontra correspondência na *poiesis* pessoal de Jorge de Sena, ou melhor, desenha o elo pelo qual o poeta e o crítico estão ligados nesta obra. Sena é exigente como crítico de poesia, não esconde sequer o «gosto de chicotear azémolas» (1984: XXIX), e facilmente se torna irónico e sarcástico. Por exemplo quando fala da «dose de imbecilidade» exigida aos poetas em Portugal (SENA 1979: 139). Mas isso acontece porque, como poeta, se apresenta igualmente exigente no cumprimento do papel que considera definir a sua geração, orientado para a síntese de várias heranças estético-literárias diferentes, ou até contraditórias. No monumental prefácio da primeira edição da terceira série das *Líricas portuguesas*, que, com exceção dos nomes incluídos na breve primeira parte, reúne poetas nascidos entre 1909 e 1929, e portanto representa a sua própria geração, Sena escreve:

é esta [poesia] a de uma época sombria: marcam-na profundamente as amarguras das guerras e, sobretudo, as sucessivas desilusões da paz, requerendo, umas e outras, no silêncio duro (quantas vezes o elogio ditirâmico de produções menos felizes foi ainda uma forma de contra o silêncio lutar!), nas dificuldades de toda a ordem, uma tèmpera muito especial, sempre precária, sempre ameaçada pelas «solicitações e emboscadas» (1984: LXXXVII).

E depois de constatar que, nos poetas da sua geração, «[m]esmo nos mais púdicos representantes dela há erotismo e sensualidade (quase diria sexualidade) de uma franqueza que vai de par com as aspirações quase místicas de elevação espiritual», identifica «um imenso denominador comum: um anseio incorruptível de liberdade, de justiça, de pureza, de dignidade humana» (*ibidem*, p. LXXXVIII). E é a partir desse ponto de vista que observa ainda:

O lirismo pitoresco, o lirismo hipócrita, o lirismo unção-de-sacristia, o lirismo patrioteiro, o lirismo dos juriconsultos nem por equívoco subsistem nela, para

lá de algumas acomodações do espírito do modernismo entendido como um passado disponível e não como o presente sempre ameaçado que ele é (*ibidem*).

Sena está certamente entre os poetas da sua geração que mais vivamente respondem ao chamamento futurizante de que falara Walter Benjamin no segundo fragmento de «Sobre o conceito de História» (1940), esse apelo pelo qual uma geração interpela a seguinte, transmitindo-lhe uma herança de gritos e aspirações (BENJAMIN 2010: 9-10). Esse apelo, advertia Benjamin, não temos o direito de o ignorar – e Sena não o ignorou de modo algum. A maneira como entendeu o lirismo, e como criticou o panorama lírico nacional, a sua aversão explícita à mera expressão de estados de alma, a denúncia do que designa por «bacocadas líricas» (SENA 1979: 140), a insistência na valorização de um lirismo meditativo ou especulativo foram formas que encontrou para responder, como poeta, a uma ideia de historicidade segundo a qual essa interpelação de que fala Benjamin fere os ouvidos de todos quantos se dispõem a ouvi-la. A sua poesia (e tenhamos presente que Sena sempre se viu acima de tudo como poeta) ouve atentamente o passado e inscreve-o no presente através de uma visão complexa, não linear, da temporalidade; e atenta nas formas em que a humanidade se monumentalizou, pelas artes, pela arquitetura, por uma multiplicidade de registos, verbais ou não. Sena escreve entre o imperativo de documentar um mundo «terrível» (o adjetivo é dele, como vimos acima) e o de criar formas que lhe permitam exprimir uma exigência radical e intempestiva de liberdade, pois à poesia caberia ser o que em potência considera a margem de possível sem a qual não pode haver «dignidade humana» (outra noção central no seu vocabulário crítico e na sua argumentação). Num epigrama de *Exorcismos* (1972), escreve: «Ouves as lágrimas gritando lá / dentro de tudo? – Há muito se calaram / no silêncio ferino dos humanos» (SENA 1978: 124). Ora, para Sena, cabe à poesia ser a voz que rompe este silêncio.

Fundamental para a sua geração, constata Sena, é o reconhecimento de «uma objectividade da criação poética, sentida menos como expansão romântica que como meditação sobre o destino humano e sobre o próprio facto de criar linguagem» (1984: LXXXIV). De resto, esta síntese entre a função heurística da poesia e a capacidade metadiscursiva que lhe assiste corresponde, no pensamento seniano, ao estádio de presença e desenvolvimento da herança modernista na geração que foi a sua. Em 1954, ao responder à pergunta «Que pensa da sua própria poesia?», sintetiza deste modo o percurso que fizera até *Pedra filosofal* (1950):

[...] creio que a minha poesia tem sido uma tentativa para superar contradições da consciência actual, que se espelham precisamente nos diversos «caminhos» da poesia portuguesa moderna; e que, se representa alguma coisa ao representar-me a mim, representa um desejo de independência partidária da

poesia social, um desejo de comprometimento humano da poesia pura, um desejo de expressão lapidar, clássica, da libertação surrealista, um desejo de destruir pelo tumulto insólito das imagens qualquer disciplina ultrapassada (e assim: a lógica hegeliana deve sobrepor-se à aristotélica; uma moral sociologicamente esclarecida à moral das proibições legalistas), e, sobretudo, um desejo de exprimir o que entendo ser a dignidade humana: uma fidelidade integral à responsabilidade de estarmos no mundo, mesmo quando tudo nos queira demonstrar que estamos a mais... ou a menos (SENA 1979: 212-213).

Muito do exposto neste fragmento – que, sintomaticamente, seria incluído no verbete «Jorge de Sena» das *Líricas portuguesas*, em 1958, e reproduzido ainda em *O reino da estupidez I* – será retomado pouco depois no importante prefácio da primeira edição de *Poesia-I*, datado de 1960, no qual Sena esclarece os leitores acerca do que entende por testemunho, mostrando que este conceito, central na poética seniana, radica na busca de formas de síntese entre singularidade expressiva e intersubjetividade, experimentação formal e comprometimento social, tradição e inovação, tal como enunciado na descrição que acabo de citar. A poética do testemunho, que é essencialmente uma poética da produção textual, define-se por um comprometimento vivido como síntese entre ética e estética – entenda-se, vivido na singularidade estética de uma obra à qual a mesmidade cívica que essa obra representa de algum modo garante *autenticidade* (outro termo essencial na poética seniana). Na descrição que faz da sua própria poesia, sobressai a visão dialética (uma lógica hegeliana, como diz) que o leva a não opor poesia social a poesia pura, ou contenção clássica a liberdade surrealista, e antes procurar abolir essas oposições enfatizando o que cada uma das suas vertentes pode, dialeticamente, albergar das outras.

No prefácio da primeira edição das *Líricas portuguesas*, Sena expõe muito claramente o que, em seu entender, não é poesia, e enumera os sinais que denunciam escritas de consumo fácil, fúteis, literatas, provindas do desejo superficial de integrar o campo literário, ou resultantes de um encantamento acrítico com a verbal «beleza» (e, neste contexto, ponhamos muitas aspas na palavra). Antecipando reparos aos critérios subjacentes à organização do livro, descreve a possível incompreensão dos leitores «não esclarecido[s]» ou «desorientado[s]», ou de gosto «não apurado», ou mesmo «depravado pela sobreposição constante do brilharete à seriedade, ou das boas intenções, religiosas ou políticas, à qualidade intrínseca» (SENA 1984: XXXIX). Esses leitores, diz Sena, serão surpreendidos pela ausência de «diversos corifeus de ressurgência habitual e relevante» (*ibidem*, p. XL) que reputa sem qualidade literária porque sem «carácter». E, com a acutilância que lhe era habitual, justifica: «sendo essas pessoas como que as arras que a actividade poética [...] tem de na vida social pagar à mediocridade, bem basta termos de suportar-lhes a existência.

Nada disso tem que ver com a poesia» (*ibidem*). Enquanto antólogo, pretenderá excluir aquela poesia que mais não faz do que ocupar o lugar que lhe foi destinado no campo literário, e que repete formas e conteúdos que descansam a consciência ética e estética de cada um sem questionarem nem uma nem outra. E é por este critério que afirma ter desconsiderado «várias sensibilidades amáveis e melancólicas, ou clamantemente sofredoras» que então iriam «deslizando [...] do soneto para o verso livre, só de palavras em escadinha, que os modernistas, com alguma razão, já se envergonham de usar. Em verdade, também nada disto tem muito que ver com a poesia» – conclui Sena (*ibidem*), que expôs muitas vezes e de muitas maneiras a sua irritação perante o equívoco de se restringir a poesia ao lirismo, e, pior ainda, de se reduzir o lirismo ao lirismo sentimental.

Ainda no prefácio à primeira edição das *Líricas portuguesas*, Sena esclarece que a seleção apresentada não traduz apenas o seu gosto pessoal, que não lhe teria permitido ir além de uma dúzia de poetas (*ibidem*, p. LXXIII). Pelos critérios de seleção que então divulga, sabemos que recorreu a inquéritos aos poetas seus contemporâneos, aos quais terá ficado a dever-se a inclusão de uma percentagem relevante (cerca de 25%) dos 50 nomes selecionados na primeira edição das *Líricas portuguesas*. E, todavia, essa antologia, a hipotética antologia pessoal que Sena não quis fazer, digamos assim, existiria no interior da outra; e é o próprio antólogo a sugerir que seria possível deduzir-la das notas críticas a acompanhar cada um dos poetas considerados (*ibidem*)¹.

Seria ocioso deduzir tal antologia, e em rigor indemonstrável a fiabilidade do resultado obtido. No entanto, quando publica a segunda edição das *Líricas* (1975) e acrescenta 15 novos nomes aos 50 iniciais, Jorge de Sena volta a este tópico dizendo que o gosto e as simpatias do organizador não lhe teriam permitido ir além de uma vintena de nomes (SENA 1984: XII). Ora, se percorrermos os 65 verbetes da segunda edição, torna-se, de facto, evidente o juízo crítico do organizador. Percebemos que valoriza a dimensão reflexiva ou meditativa, a sobriedade dos recursos poéticos, a presença de uma certa aspereza discursiva, a singularidade do estilo, a dimensão intersubjetiva, o arrojo perante a hipocrisia social... Na prática, os critérios dessa antologia pessoal, oculta sob a ampla representatividade das *Líricas*, coincidem com os valores que, na «Introdução à primeira parte», de *Poesia de 26 séculos*, Sena considera serem os que «sempre procur[ou], e insist[e] que se procure, através dos tempos» em qualquer poesia. São eles:

1 Numa carta a Gastão Cruz, datada de 20 de novembro de 1969, Sena considera estar incluída nas *Líricas portuguesas* uma antologia «inteiramente e exigentemente pessoal»: «essa outra», sublinha, «está contida naquela – pela simples razão de que as notas críticas postas a cada poeta são perfeitamente claras acerca do valor que lhes atribuo» (2019: 105).

valores de independência de espírito, liberdade de pensamento, franqueza das emoções, rudeza de expressão, lúcido encantamento, agressividade insólita, concisão verbal, magnificência e audácia formais, gosto da grandeza, humor e sarcasmo, profundidade humana, coragem moral, e a suprema consciência da poesia como experiência última (SENA 1993: 17).

Por outro lado, dificilmente encontraríamos uma melhor descrição da poesia do próprio Jorge de Sena – do que ela quis ser, e do que efetivamente foi, e é. De resto, traços como «rudeza de expressão» e «agressividade insólita» surpreenderiam menos numa descrição da poesia seniana do que quando destacados na poesia em geral. E seguem-se as exclusões: «o sentimentalismo, a auto-complacência, a logorreia insignificativa, a hipocrisia moral, social ou política, as pseudo-espiritualidades, e semelhantes coisas vulgares e torpes» (*ibidem*). Sena pugna por impor critérios segundo os quais o lirismo seja entendido de modo amplo, insistindo em que, nas suas realizações maiores, a poesia portuguesa não se confinou ao lirismo, e menos ainda confinou o lirismo ao sentimentalismo expressivista.

O minucioso prefácio da primeira edição das *Líricas portuguesas* termina com uma extensa reflexão acerca do lirismo a vários títulos notável (1984: LXXVIIIss). Sena analisa o conceito no plano genológico, no plano histórico e sociológico, e no contexto da poesia portuguesa sua contemporânea. Um ponto fulcral da argumentação desenvolvida reside em mostrar que, embora o lirismo tenha vindo a permear a generalidade dos géneros poéticos, tal não significa que estes tenham desaparecido porquanto agem agora por dentro desse género expandido. Sublinha a permanência do «espírito de sátira», do «espírito dramático» e do «espírito épico» (*ibidem*, p. LXXX), e dá exemplos de «obras líricas que participam largamente da epopeia», como seria o caso da *Mensagem*. Mas o que lhe interessa demonstrar verdadeiramente é que a sua geração teria superado um erro concetual das primeiras vanguardas na apreciação da poesia, e do qual, em sua opinião, provinha a «proeminência do lirismo»: «a simultaneidade de dois critérios inconciliáveis: a “poesia pura” e a “expressão do humano”» (*ibidem*, p. LXXI). Para Sena, estes conceitos pressupõem, sem o assumirem, «uma idealística natureza humana transcendental» (*ibidem*, p. LXXXII): no primeiro caso, «ao entender a poesia como realização verbal de [...] um estado de espírito que seria mística vivência alheia à religião, à política, à sociedade em que o poeta vive, ao seu conhecimento de si próprio ou do mundo que o rodeia» (*ibidem*, p. LXXI); no segundo caso, por pressupor um individualismo sem circunstâncias. Ora, Sena argumenta com ironia que, havendo em comum essa dimensão idealista e transcendental, uma vertente teria necessariamente que excluir a outra já que, «na hierarquia ôntica ou a “poesia-vivência-pura” precede a natureza ideal humana, ou esta precede aquela» (*ibidem*, p. LXXXII); e, logo, seria impossível coexistirem.

O registo de Jorge de Sena é provocatoriamente irónico e permite-lhe concluir com o mesmo tipo de argumentação que mais tarde usaria para contrapor o testemunho ao fingimento pessoano. Tratava-se, diz, de uma reacção idealista pela qual

a mentalidade liberal procurou desesperadamente elidir a crise de consciência que socialmente se lhe deparava, quer apelando para uma irresponsabilidade da razão, quer para a irresponsabilidade do comportamento individual (mas ambas as atitudes visando a conformidade com o grupo) (*ibidem*, p. LXXXII).

No plano genológico, o lirismo oferecia mais condições do que qualquer outro género para estas formas de desresponsabilização social. É a esta versão escapista do lirismo, para dizer o mínimo – consubstanciada no niilismo das vanguardas, será legítimo inferir – que Sena vai opor o contributo da sua geração, na qual observa e valoriza uma consciência lírica expandida para outro nível de complexidade e de intersubjetividade:

Esteticismo, neo-realismo, surrealismo e experimentalismo repartem, no presente período, com grande imprecisão, como já vimos, as suas zonas de influência na orientação artística. Mas uma coisa lhes é comum, que não fora tão largamente nítida no período anterior: uma objectividade da criação poética, sentida menos como expansão romântica que como meditação sobre o destino humano e sobre o próprio facto de criar linguagem (1984: LXXXIV).

Sena considera-se participante ativo de «uma época brilhante da poesia»: «pelo nível técnico, pela consciência poética, pelo aprofundamento (digno ou perturbado) da humanidade pressentida» (*ibidem*, p. LXXXVII). Entende que a sua geração protagoniza uma síntese inovadora entre as liberdades conquistadas pelas vanguardas e um comprometimento existencial mais profundo e mais atento às condições sociais. A sua atividade de antólogo e de crítico tem muito de luta pelo reconhecimento dos verdadeiros protagonistas dessa síntese na poesia portuguesa. Sintomaticamente, nenhum verbete das *Líricas portuguesas* exprime de forma tão totalizadora o conseguimento de uma obra movida por uma tal dialética quanto o seu. O que não deixa muitas dúvidas acerca do papel que entendia ter no contexto da sua geração e da poesia portuguesa. O tempo viria a dar-lhe muito mais razão do que alguns dos seus contemporâneos lhe quiseram dar. Mas é inegável que muitos lha deram também, como David Mourão-Ferreira, Sophia de Mello Breyner Andresen, Eugénio de Andrade, António Ramos Rosa, ou, no plano da crítica, Óscar Lopes.

Bibliografia

- BENJAMIN, Walter (2010) – «Sobre o conceito de história». In *O Anjo da história*. Ed. e trad. de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim.
- SENA, Jorge de (2019) – «Três cartas inéditas de Jorge de Sena apresentadas por Gastão Cruz». *Colóquio. Letras*. N.º 200 (jan.-abr.), p. 103-116.
- SENA, Jorge de, org. (1993) – *Poesia de 26 séculos: de Arquíloco a Nietzsche*. Coimbra: Fora do Texto.
- SENA, Jorge de (1984) – *Líricas portuguesas*. Lisboa: Edições 70. Vol. 1.
- SENA, Jorge de (1979) – *O reino da estupidez*. 2.ª ed. aument. Lisboa: Moraes Editores. Vol. 1
- SENA, Jorge de (1978) – *Poesia-III*. Lisboa: Moraes Editores.

CAMONIANOS E CORRELATOS

CAMONIANOS E CORRELATOS

Jorge de Sena, leitor de Faria e Sousa¹

ISABEL ALMEIDA

Entendendo-se em sentido lato a palavra «crítica» e nela incluindo «pesquisa» e «produção de metatexto», seria aqui impossível ignorar a relação que Sena estabeleceu com Camões. Trata-se de um vínculo duradouro, mantido público e fértil em *trinta anos de amor e melancolia*², desde a conferência apresentada no *Clube Fenianos Portuenses*, a 12 de junho de 1948, até ao «Discurso» proferido na cidade da Guarda, a convite do Presidente da República de Portugal, nas cerimónias do 10 de junho de 1977³.

Em 1948, «A poesia de Camões: ensaio de revelação da dialéctica camoniana» mostrava um ainda jovem Sena, avesso a datas solenes (ou pelo menos àquelas de que não fosse o instituidor)⁴; decidido a avançar contra Joaquim de Carvalho (*ibidem*, p. 17-18) e a furtar-se à sombra de figuras como António Sérgio (1934, 1.ª ed.) ou José Régio (1944); pronto a assumir, com erótico despudor e audácia de pioneiro, o «dever» de, «cumprindo o que a poesia de Camões aguarda há séculos [...] perder-lhe o medo (ou ganhar-lhe...), e penetrá-la»⁵ (SENA 1959: 32):

Compreendeis agora a razão de Camões, sendo tão profundamente subjectivo, nos falar em voz tão estranhamente alheia, alheada. Um poeta que tudo incluiu em si próprio para, daquela região da personalidade onde a personalidade se anula perante o que Hegel chamará o espírito objectivo, extrair a própria génese dessa consciência final (*ibidem*).

-
- 1 Felicitó Joana Meirim e Joana Matos Frias e a ambas agradeço a oportunidade de participar nesta reflexão sobre *A crítica de Jorge de Sena*.
 - 2 Veja-se, a este respeito, a obra de Vítor Aguiar e Silva (2009). O quadro traçado por Jorge Fazenda Lourenço, em «Lendo Jorge de Sena leitor de Fernando Pessoa» (2012: 111-114), evidencia o rumo camoniano que Sena imprimiu aos seus estudos.
 - 3 Ver cartas de 19 de julho e 7 de dezembro de 1977, bem como de 19 de abril de 1978 (SENA e CATTANEO 2013: 507-508, 537-538, 558).
 - 4 A concluir o texto, Sena relembra o que nele foi seu propósito, e admite: «Se o consegui, se por momentos foi a esse poeta que contempleste, ao nosso maior poeta, a um dos maiores do mundo, sentir-me-ei feliz. E concordarei até com... *um dia de Camões*» (1959: 64). Luis Maffei, na Universidade Federal Fluminense (Niterói), tem vindo a dar forma a esta ideia.
 - 5 São palavras do introito, acrescentado em 1951, aos *Cadernos de poesia*, onde pela primeira vez o texto foi editado.

O Sena de 1977 faria da simbólica celebração em que, por fim, participava com honras de protagonista, uma suprema oportunidade para – fiel às suas primeiras convicções – se identificar, comovido, com «o maior escritor da nossa língua» (SENA 1980b, vol. 1, p. 253):

Tudo existe na sua obra: o orgulho e a indignação, a tristeza e a alegria prodigiosa, a amargura e o gosto de brincar, o desejo de ser-se um puro espírito de tudo isento e a sensualidade mais desbragada, uma fé inteiramente pessoal, pensada e meditada, como ele a queria e não como uma instituição, e a dúvida do predestinado que se sente todavia só e abandonado a si mesmo. Leiam-no e amem-no: na sua epopeia, nas suas líricas, no seu teatro tão importante, nas suas cartas tão descaradamente divertidas (*ibidem*, p. 262).

Decerto, o interesse por Camões – *naturalmente* fundo e de sempre⁶ – terá valido como busca de um tesouro, ou mesmo, já pela «absorção» que implicava⁷, já pelo encantamento que oferecia, como acesso a um paraíso. Esta longa demanda, porém, nunca o intelectual, o investigador, o *scholar* Sena a conduziria de modo pacífico. Pelo contrário, agiu como quem por aí se afirma e conquista lugar em território que crê defeso ou minado: constante é o ataque ao *Establishment*⁸, a réplica antecipada, a veemência assertiva com que tenta blindar, também com números e estatísticas, as teses propostas, afoito e orgulhoso pela diferença ou a novidade alcançadas, feliz quando se imagina capaz de desencadear a «catástrofe» junto do que, entre diversos e não brandos termos, apelida de «oficialidade»⁹.

Sabemo-lo bem. No que Jorge de Sena escreveu – poesia, ficção, ensaio –, a fúria magoada é um traço comum (Maria Gabriela Llansol (1985: 128) advertiu: «[h]avia nele uma bala, ou estilhaço, provinda de outros combates [...] que nunca ninguém

6 «Desde sempre, como é natural, me interessou o estudo da poesia camoniana» – assim começa o introito de «A poesia de Camões: ensaio de revelação da dialética camoniana» (SENA 1959: 31).

7 Em carta de 1963, dirigida a João Sarmento Pimentel, Sena dizia: «Nada sei das nossas políticas: e creio que o trabalho do Camões me curará, por absorção, para sempre, da politicagem [...]» (SENA e PIMENTEL 2020: 171).

8 «É evidente que se pode ser um estudioso dessa literatura, sem mergulhar em áreas tão explosivas como a dos estudos camonianos, onde uma pessoa arrisca a sua reputação, ou se arrisca a não criar reputação nenhuma, visto que terá de ir contra autoridades estabelecidas, ideias arraigadas, interesses políticos e até comerciais. Camões é, mais do que qualquer outro escritor português, um *Establishment* em que a pessoa pode ser admitida, se for cautelosa, reticente, humilde, e respeitosa do que tem sido dito e feito: as qualidades de todo o estudioso decente, mas aqui exigidas para pôr o sujeito no seu lugar que é o de não pôr em causa coisa alguma, e não estragar o negócio de ninguém» (SENA 1980b, vol. 2, p. 246-247).

9 Ver dedicatória, a Ruy Belo, de *Os sonetos de Camões e o soneto petrarquista*: «2.º livro camoniano, menos longo mas não menos catastrófico para a oficialidade» (*apud* BELO 1969: 265).

conseguiu extrair-lhe¹⁰»). Na crítica, porém, agudiza-se amiúde esse *ethos* de lutador *terribil* e ferido, agitado pela desconfiança, o desdém e o ressentimento. José Régio não deixaria de sugerir «um conselho»: «Não seja violento com os seus antecessores no estudo de Camões, Você só lucra em refrear um pouco essa sua natureza agressiva. Bem vê, a cultura é feita de recíprocas e nunca terminadas correcções»¹¹. Sena, inabalável na sua «verdade»¹², apressou-se a rejeitar o alvitre. Por isso, em face do que nele ressalta nítido como um timbre, um texto se distingue, singular: o prefácio ao fac-simile de *Lusiadas, comentadas por Manuel de Faria i Sousa*.

Convém situá-lo. Até aí (1971-1972), o contacto de Jorge de Sena com o *opus magnum* de Faria e Sousa fora episódico e a consulta, sem dúvida, pontual¹³. Prefaciá-lo constituiu, pois, um estupendo desafio. Além do mais, o texto integraria uma edição com a chancela da Imprensa Nacional-Casa da Moeda, no âmbito das comemorações do IV Centenário da publicação d’*Os Lusíadas*; seu par havia de ser (esperava-se) o introito que, para as *Rimas varias*, ficara a cargo de Rebelo Gonçalves, professor catedrático da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Sena terá recebido a encomenda em agosto de 1971¹⁴; a 22 de outubro de 1972 dava por finda a tarefa¹⁵. É nestas circunstâncias que o vemos adotar, no seu trabalho, uma atitude defensiva. Raro, porventura único, o caso justifica observação atenta.

* * *

Manuel de Faria e Sousa (nascido em Pombeiro, no Minho, em 1590; falecido em Madrid, em 1649) foi o maior comentador de Camões: o mais exuberante e apaixonado; o mais abrangente (nos seus planos, agregava, além da «declaração» d’*Os Lusíadas* e da lírica, a das cartas e a do teatro)¹⁶; o mais afoito (superou a tradição da nota topológica, ensaiando hipóteses de compreensão macrotextual);

10 Recorde-se igualmente «A amarga-fúria: na não-morte de Jorge de Sena», de Eduardo Lourenço (2020: 155-158).

11 Carta de José Régio datada de 21 de junho de 1964 (SENA e RÉGIO 1986: 184).

12 Carta de José Régio de 6 de julho de 1964 (*ibidem*, p. 188).

13 Veja-se o capítulo que, a propósito de Inês de Castro, é dedicado a Faria e Sousa (SENA 1968: 215-227).

14 Mécia de Sena, em carta enviada de Santa Barbara, com data de 31 de julho de 1971, dava conta a Jorge de Sena (então em Lisboa) da chegada do convite. Ver Maria Otilia Pereira Lage (2015: 145).

15 Em 29 de outubro de 1972, em carta a João Sarmento Pimentel, Sena já se refere ao texto como terminado e prestes a vir a lume: «entretanto sairá a edição Faria e Sousa de *Os Lusíadas*, reproduzida pela Imprensa Nacional e com um imenso prefácio meu» (LAGE 2015: 354).

16 Deste projeto editorial, só *Lusiadas, comentadas por Faria i Sousa* (1639) saíram em vida do autor. Póstuma (1685) foi a impressão das *Rimas varias*. Inéditos ficaram – entre outros – os comentários sobre a poesia de arte menor e sobre as cartas (parte da coleção camoniana de D. Manuel II, guardada em Vila Viçosa – BDMII, Ms LXXXIV).

um dos mais eruditos, exímio quer a evocar os clássicos antigos quer a conjugar leituras modernas de autores portugueses, hispânicos, italianos – ou, excepcionalmente, franceses.

Jorge de Sena, que lhe aplaudiu as qualidades e enfatizou que «toda a gente lhe deve, sem o saber, praticamente tudo» (1980b, vol. 2, p. 247), não podia esquecer-lo, muito menos menosprezá-lo. Se, no começo do século xx, Carolina Michaëlis de Vasconcelos, com a sua autoridade de filóloga e a sua aura de rigor germânico, secundara Wilhelm Storck na reprovação de Faria e Sousa; se essa reprovação persistia no labor de camonistas como Álvaro Júlio da Costa Pimpão¹⁷, cujos métodos e resultados Sena questionava, nos anos 60 ganhou forma um processo de reabilitação. Nele se envolvera Edward Glaser (1976: 135-157)¹⁸ e para ele contribuiu Jorge de Sena, não apenas ao eleger Faria e Sousa como referência e ao alardear a determinação de o proteger de «desrespeitos»¹⁹, mas sobretudo ao desejar muito pessoalmente ser – como Ruy Belo percebeu e Joana Meirim demonstrou (2014: 74-75) – um supra-Faria e Sousa.

Repare-se no *commiato* da tese de doutoramento e de livre docência, concebida no Brasil. Acenando a um messias futuro, é o seu próprio retrato que, sem disfarce, Sena desenha²⁰:

Camões, no nosso tempo, aguarda ainda o seu Faria e Sousa que possa, com modernos e seguros critérios que este extraordinário crítico não tinha, nem podia ter, tentar algo de semelhante à monumentalidade dos comentários dessa tão lídima e tão denegrida glória da crítica portuguesa – mas tentá-lo sobre autorias e textos tão estabelecidos quanto humanamente é possível na confusão em que, parece, o destino se obstina em deixar as obras dos grandes poetas do Mundo (SENA 1980a: 235).

17 Veja-se, como exemplo de difusão da imagem negativa de Faria e Sousa, o artigo de Cruz Malpique (1973: 251-270, *maxime*, p. 266-267).

18 Este texto de Glaser, «Manuel de Faria e Sousa and the mythology of *Os Lusíadas*», foi inicialmente publicado em 1961, na *Miscelânea de estudos a Joaquim de Carvalho*, n.º 6, p. 614-627.

19 No 2.º vol. dos *Estudos de história e cultura*, Sena fechava o capítulo dedicado a «O Cancioneiro de Manuel de Faria [e Sousa]» com um aviso perentório: «Que Glaser, a quem a cultura portuguesa muito deve, nos perdoe estas às vezes severas, mas necessárias observações; mas o tempo de os hispanistas desrespeitarem Faria e Sousa com a conivência portuguesa acabou» (1969: 350).

20 Numa recensão de *Os sonetos de Camões e o soneto peninsular*, Ruy Belo escrevia: «Queixa-se a cada passo da falta de edições críticas. Volta, tal como em *Uma canção de Camões*, a exaltar Faria e Sousa: “Camões, no nosso tempo, aguarda ainda o seu Faria e Sousa” – aguardará mesmo, Jorge de Sena? – “que possa, com modernos e seguros critérios que este extraordinário crítico não tinha, nem podia ter, tentar algo de semelhante à monumentalidade dos comentários dessa tão lídima e tão denegrida glória da crítica portuguesa”» (BELO 1969: 266-267).

Repare-se ainda como na mesma época (1964), ao organizar um volume de ensaios (embrião dos póstumos *Trinta anos de Camões*), Sena o dedicava à memória de amigos, editores, imitadores, biógrafos e comentadores do poeta, usando uma fórmula engenhosamente ambígua na menção de Faria e Sousa: «o primeiro e até hoje [grifo meu] o maior dos críticos camonianos, apesar de todos os seus pecados de admirador e devoto do escritor máximo da língua portuguesa» (SENA 1980b, vol. 1, p. 11).

Mais do que um sinal de rebelde dissonância (que o era), o apreço manifestado espelhava uma verdade: Faria e Sousa – o Faria e Sousa das *Rimas varias* – tornara-se necessário a Jorge de Sena, que, aplicado a singrar na carreira de homem de Letras, promovia a consciência dos problemas suscitados pela instabilidade, quer do texto *camoniano* quer de qualquer *corpus* a que andasse associado esse adjetivo.

Como fixar o texto do poeta, quando tantas variantes o afetam? Como definir um *corpus* fidedigno, quando, em testemunhos dos séculos XVI e XVII, a identificação autoral se descobre tão precária? Enfrentando essa instabilidade nas suas dissertações académicas, destemido a interrogar, como quem ara o velho campo para nele abrir limpo caminho (qual a validade de uma leitura construída sobre um objeto deturpado?), Sena fortalecia a sua posição, alicerçada num cruzamento interdisciplinar: a crítica não dispensava a filologia, que não dispensava a linguística, que não dispensava a história, que não dispensava a filosofia ... Analisar a intrincada «diástole» da lírica camoniana²¹, nomeadamente dos sonetos, das canções e das odes; cotejar lições do texto; sondar meandros da sua transmissão, explorando impressos e manuscritos; destrinçar apógrafos e apócrifos, tudo isso fazia de Jorge de Sena, implacável na denúncia de pseudo-certezas²², o detentor de informação que não era apenas relevante para o conhecimento de Camões. O horizonte alargava-se, resgatava-se património, o poeta emergia como parte de um mundo mais povoado e mais rico; a história da literatura clamava por revisão.

Elementos teóricos, sobretudo os que vinham da literatura comparada e da periodologia, influíram nesta curiosidade, iluminando-a²³. Jorge de Sena nunca escondeu o seu empenho em inserir num mapa vasto (salientando o eixo Espanha-Itália) o que era português, como nunca ocultou o fascínio pela dialética que articula passado e presente (SENA 1991b: 16), em mútuo benefício. E é indesmentível que não

21 Ver Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1994: 39).

22 Recorde-se, por exemplo, a recensão «O Camões da Aguiar», uma tunda nos «bonzos universitários» e em Salgado Júnior, reduzido, na sua pele de editor, à pequenez de um queirosiano e caricatural Pacheco (SENA 1980b, vol. 2, p. 155-186).

23 Recorde-se o contributo de um autor como René Wellek, cujos argumentos, apresentados no Congresso da Associação Internacional de Literatura Comparada (Chapell Hill, EUA, 1958), Sena não recusaria subscrever. Wellek advogava a necessidade de conjugar «both national and international literature», «both literary history and criticism». Ver Vítor Aguiar e Silva (2020: 293-297).

seria o mesmo, o seu olhar sobre a mundividência de Camões e contemporâneos, se o não estimulasse, *v.g.*, a europeia categoria de Maneirismo; nem seria idêntica, sem tal orientação e sem o exercício comparatista a que obriga, a sua sensibilidade ao discurso poético de meados de Quinhentos – discurso denso, que de outros se alimenta, em discreta tensão ou em audível diálogo (SENA 1980b, vol. 1, p. 113-131).

Em toda esta campanha, o préstimo de Faria e Sousa avultava. Por um lado, como editor, ao explicitar muitas das suas escolhas, fornecia notícias acerca dos materiais compulsados (registava variantes, dava conta de flutuações no concernente à atribuição de autoria). Sena agraciou-o com o título de «honesto» (1984: 64), que era o mesmo que arrasar nas entrelinhas a opinião dos que o rotulavam de falsário. Por outro lado, o comentador, ciente da poética de imitação e membro da *respublica litterarum*, não se contentava com indicar ligações camonianas a prováveis modelos e a diretos herdeiros: expunha, outrossim, uma malha rizomática de laços com um complexo universo cultural. E também por isso Sena o encareceu, convicto de que com Faria e Sousa se aprende a admirar o génio e – acima das fronteiras políticas e além das distâncias cronológicas – a ver a uma escala que é a do sistema literário em funcionamento.

* * *

Escapam-nos as condições exatas em que foram compostos os prefácios à obra de Manuel de Faria e Sousa. Um ponto é incontroverso: depois de terminar a «Introdução» de *Lusiadas, comentadas*, Sena redigiu a das *Rimas varias*, substituindo Rebelo Gonçalves, impedido por doença. O primeiro prefácio, «imenso»²⁴, estende-se por 47 páginas; o segundo cabe em 10.

Familiarizado com as *Rimas varias* e com pristinas edições camonianas, Sena parece não ter tido dificuldade em investir na sua apresentação um conhecimento já consolidado, inserindo o trabalho de Faria e Sousa numa história das metamorfoses do *corpus* da lírica. Demais, promete perseverar na sua investigação, cita Rebelo Gonçalves para vincar uníssonos cuidados²⁵, e, com desembaraço, dispara acusações às «filologias que por aí subsistem» (SENA 1972b: 20), convertendo Faria e Sousa numa autêntica estátua do comendador, a cuja *vendetta* nenhum Don Juan logra furtar-se:

24 É assim que Sena qualifica o texto, em carta de 29 de outubro de 1972 (SENA e PIMENTEL 2020: 354).

25 É nas *Rimas varias* que o nome de Jorge de Sena aparece na folha de rosto (no fac-símile de *Lusiadas, comentadas por Manuel de Faria e Sousa*, tal não acontece), junto com o de Rebelo Gonçalves, responsável pela «Nota introdutória». Rebelo Gonçalves, que reivindica aí a primazia da ideia de reproduzir as *Rimas varias*, não menciona Sena; Sena, a concluir o «Prefácio», diz: «Paralelamente, tanto o Prof. Doutor Rebelo Gonçalves como eu havíamos pensado e proposto que, neste ano de 1972, uma edição das obras de camonologia de Faria e Sousa não devia ir sem a outra» (1972b: 20).

Não creio que o público e mesmo parte da crítica se debruce sobre eles (os «monumentos» de Faria e Sousa) como merecem e a ciência camoniana requer. Mas, daqui por diante, ao menos, a sombra de Faria e Sousa estará, como espectro inamovível, debruçado sobre os ombros dela, de cada vez que escreva um formoso ensaio sobre textos não fixados ou autorias incertas, ou de cada vez que se atreva a afirmar que Camões é um caso arrumado, de que não vale a pena que a cultura contemporânea se ocupe (*Ibidem*).

Diferente é o tom cultivado a propósito de *Lusiadas, comentadas por Manuel de Faria e Sousa*. Embora sem emudecer por completo a sua veia cáustica; embora sem prescindir de se identificar com Faria e Sousa, em hábeis colagens, Sena modera-se, abstendo-se das óbvias catilinárias em que se compraz e às quais, de resto, logo regressa no prefácio às *Rimas varias*. Ora, a esta autodisciplina ou vigilância, soma-se no desenvolvimento do texto uma outra forma de contenção, tanto mais surpreendente quanto paradoxal. De facto, acerca de *Lusiadas, comentadas por Manuel de Faria e Sousa*, Jorge de Sena acaba por se mostrar, em simultâneo, cauto e retraído, excessivo e transbordante.

A reedição deste prólogo em *Trinta anos de Camões* (um livro de 21,5 cm x 13,5 cm, no qual, para cada artigo, só há notas finais) esbate o impacto que provoca a sua edição primeira, nos grandes volumes da Imprensa Nacional-Casa da Moeda, onde a mancha gráfica impressiona, ou pela prosa torrencial, ou pela presença de desmesuradas, invasivas notas de rodapé. Seja como for, no edifício erguido não custa captar uma sequência de tópicos estruturantes²⁶: 1, p. 9-17, a figura do hispanizado; 2, p. 17-26, família e vida de Faria e Sousa; 3, p. 26-41, «biografia literária»; 4, p. 41-53, «o significado e os méritos» de *Lusiadas, comentadas por Manuel de Faria e Sousa*; 5, p. 53-56, «uma ideia de conjunto do método crítico» do comentador. Em abstrato, esquematicamente, o sentido desta arquitetura é claro: do geral para o particular, do quadro envolvente para a obra em si. O que é estranho é o modo de a concretizar: Sena reduz com tática prudência o espaço reservado ao que se suporia principal; e a pirotecnia vertiginosa com que exhibe a bagagem erudita – canalizando provocatoriamente para as notas de rodapé muita matéria seminal e substancial – ganha um sabor suspeito de dissimulação.

Quem ler o prefácio na expectativa de aí encontrar uma apresentação de *Lusiadas, comentadas por Manuel de Faria e Sousa*, sentirá que o texto cresce ora num movimento de deriva (se não de desvio ou fuga) que o afasta do seu centro (MEIRIM 2014: 77), ora numa proximidade parafrástica do que é apenas um limiar. Como se se esquivasse a aventuras; como se quisesse evitar riscos, Jorge de Sena prefere

26 Os números de páginas indicados são os da edição da Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

permanecer na margem ou no pórtico da obra: por um lado, hipertrofia quer a sua contextualização quer a biografia do autor; por outro, ao entrar no «significado» e nos «méritos» da empresa de Faria e Sousa, o que Sena faz é proceder à descrição e ao resumo, item após item, do que o próprio comentador anuncia, como programa, em paratextos.

Ao quedar-se na órbita de *Lusiadas, comentadas por Manuel de Faria e Sousa*, sem poisar sobre a obra inteira os seus olhos, Jorge de Sena chega a confinar em frases breves o tratamento de questões que não será errado julgar dignas de destaque. Por exemplo, demora-se menos a recordar que ali existe informação única acerca da génese e da receção do poema (e di-lo apoiado somente no que reza o «fim do último tomo», ver SENA 1972a: 52) do que a tecer elucubrações aritmosóficas:

Camões publicou *Os Lusíadas* em 1572, quando se cumpria o centenário da primeira publicação impressa (1472) da *Divina Comédia*. Se a estes dois anos especiais somarmos 1372²⁷, teremos 4416, que, dividido por 8 (outro número especialíssimo) dá 552, ou seja o número de ordem da 1.^a estrofe da 2.^a metade do número de estrofes do poema, 1102. Do que poderia concluir-se que, segundo as aritmosofias de Camões, o seu poema tinha de ser publicado em 1572 (*ibidem*).

«Mas desde quando é tradição em Portugal, ou em Portugal se exige, que um prefaciador tenha lido a obra que prefacia? Pelo que as circunstâncias até nisto nos fizeram obedecer às mais lídimas tradições da cultura portuguesa» (SENA 1991a: 36). Estas são palavras datadas de 1 de outubro de 1972, escritas para a edição d' *As quybryrcas*. Importa lembrá-las. Entre o introito de *Lusiadas, comentadas por Manuel de Faria e Sousa*, e o do «poema éthyco» assinado por Frey Ioannes Garabatus (aliás, António Quadros), há afinidades que dão que pensar.

A paródia engendrada por Sena, ao prefaciar *As quybryrcas*, não incide apenas num padrão da «oficialidade» para a qual aponta, no seu delírio burlesco, o carnaval onomástico ali inventado²⁸. Jorge de Sena parodia-se, nas descomunais notas de pé de página, na obsessão genealógica, até nas aritmosofias lançadas como susto aos «críticos do inefável» (SENA 1991a: 20). É de crer que o duplo papel de camonólogo

27 A data em que assentam estes cálculos é apenas a possível data da vinda, para Portugal, de um remoto antepassado de Camões: «São conhecidas as mercês diversas que o galego Vasco Pérez de Camões recebeu a partir de 1973 [...], pelo que não é audacioso supor que ele viera para Portugal por 1372 – pelo que 1572 era o 2.º centenário da entrada dos Camões em Portugal, cujos destinos – o do País e o do poeta – confluíam objetivamente na epopeia» (SENA 1972a: 52).

28 Lembremos alguns desses nomes: Carolina Michaëlis ganha uma homónima, Carolina Michaelis da Silva; Hernâni Cidade passa a Fernando Aldeia; Jacinto do Prado Coelho é Pilírio dos Reis Leitão do Prado; Charles Boxer converte-se em Charles Fighter...

e *quibirólogo* o divertisse. Mas toda a contrafação assenta numa distância lúcida relativamente ao seu alvo, e esta contrafação, em particular, sugere algum incómodo – quiçá, uma secreta insegurança – por quanto nesse alvo haveria, afinal, de vulnerável. Sintomática, a exortação endereçada a Sophia de Mello Breyner Andresen, em 22 de dezembro de 1972: «não percas a sátira à doutorice e até a mim mesmo que fiz do prefácio totalmente inventado, e com nomes de caricatura, para as Quibíricas do João Grabato Dias» (BREYNER e SENA 2010: 140).

* * *

Na «Introdução» a *Lusiadas, comentadas por Manuel de Faria e Sousa*, sem ter lido a *Fortuna* de Faria e Sousa – aquela autobiografia «más para ver que para imprimir» (1972b: 26) –, Sena fez dela esta síntese certa: «um ácido comentário à sua própria vida e às suas frustrações de pequeno aristocrata em busca de emprego seguro, e de ilustre homem de letras em busca de uma glória literária» (*ibidem*).

A aliança da perspicácia, da inteligência e da intuição dá frutos espantosos, mas todo o crítico precisa de ver para desempenhar o seu ofício. Quando, sem bases seguras, Sena imagina uma «pandilha» de «Manuéis Pires» em conluio contra Camões e contra Manuel de Faria e Sousa (*ibidem*, p. 34, nota 66); quando não resiste a imaginar uma «polémica» acesa em torno de *Lusiadas, comentadas por Manuel de Faria e Sousa*, precipita-se numa especulação vã. De facto, nem Pires de Almeida redigiu, em 1638, um «Exame das opiniões de Faria e Sousa» (*ibidem*), nem em defesa deste saíram João Soares de Brito e João Franco Barreto²⁹. O engano nasce de um humaníssimo erro (mera troca de letras), e só cresce, em ilusória firmeza, porque sobra paixão onde terão faltado meios, tempo e paciência de verificar informações e argumentos³⁰.

29 Soares de Brito e Franco Barreto escrevem para esgrimir com Manuel Pires de Almeida que, em junho de 1639, em Lisboa, gerara escândalo com o seu «Juízo crítico sobre a visão do Indo e Ganges». Ver António Francisco Barata (1895); «Resposta ao Juízo Crítico do L.^{do} M.^{el} Piz d' Almeida sobre a Visão do Indo, e Ganges, representada nos *Lusiadas* de Luis de Camões cant. 4 da est. 67 ate 75. Por Joam Soarez de Brito» (ANTT, CCDV-2, fls. 241-262v).

30 Sena lê erradamente, numa obra de Antônio Augusto Soares Amora (1955: 107), uma abreviatura, confundindo «M.S.F.», Manuel Severim de Faria, com M.F.S., Manuel de Faria e Sousa. Pires de Almeida discutiria abertamente posições de Faria e Sousa, sim, mas só depois da publicação de *Lusiadas, comentadas por Manuel de Faria e Sousa* (1639). Sem compulsar os textos produzidos acerca do «Juízo crítico sobre a visão do Indo e Ganges», de Manuel Pires de Almeida, Jorge de Sena atribui erradamente a João Soares de Brito e a João Franco Barreto uma «defesa» de Faria e Sousa (1972a: 34). Além disso, na sua convicção (discutível) de que havia, nessa primeira metade do século XVII, forças sombrias a conspirar contra Camões, insiste em considerar como um ataque ao poema camoniano o processo aberto na Inquisição contra *Lusiadas, comentadas por Manuel de Faria e Sousa*. Sobre quem moveria esse processo – contra o comentário, e não contra o poema –, apenas

Perguntar-se-á: para quê esgaravatar, agora, estas minudências? Na verdade, não são despreciandas. O encontro com *Lusiadas, comentadas por Manuel de Faria e Sousa*, terá sido, para Jorge de Sena, uma prova árdua, por tudo quanto aceitar o repto da Imprensa Nacional-Casa da Moeda havia de significar. Mais do que um introito a obra alheia, ou mais do que um estudo camoniano, o trabalho realizado adquire especial eloquência pelas contradições e os extremos que o marcam. Entre o que é patenteado e o que é ocultado, entre o que se mantém válido (e é muito e notabilíssimo) e o que caducou, percebe-se a força e os limites da crítica de Sena, percebendo-se também o que em todo o ato crítico se joga: a construção de uma leitura, sujeita à sua circunstância; o desejo de persuasão de um público; a moldagem de um caráter³¹.

Bibliografia

AMORA, Antônio Augusto Soares (1955) – *Manuel Pires de Almeida: um crítico inédito de Camões*. São Paulo: Universidade de S. Paulo.

ARISTÓTELES (2010) – *Obras completas: retórica*. Coord. António Pedro Mesquita. 4.ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

BARRETO, João Franco (1895) – *Discurso apologetico sobre a visão do Indo e Ganges no canto IV dos Lusíadas*. Ed. António Francisco Barata. Évora: Tip. Eborense de F. C. Bravo.

BELO, Ruy (1969) – «Camões e o seu crítico – Jorge de Sena». *Ocidente*. Vol. 77, n.º 380 (dez.), p. 265-272.

BREYNER, Sophia de Mello e SENA, Jorge de (2010) – *Correspondência. 1959-1978*. 3.ª ed. Lisboa: Guerra & Paz.

GLASER, Edward (1976) – «Manuel de Faria e Sousa and the Mythology of *Os Lusíadas*». In *Portuguese Studies*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian; Centro Cultural Português, p. 135-157.

LAGE, Maria Otilia Pereira (2015) – *Mécia de Sena e a escrita epistolar com Jorge de Sena: para a história da cultura portuguesa contemporânea*. Porto: CITCEM – Afrontamento.

se conhece o que Faria e Sousa declarou, e nele confiar cegamente redonda em alimentar acusações que carecem de prova. Há que enfatizar, porém: Jorge de Sena escrevia em 1972, sem acesso a elementos hoje disponíveis (as obras de Manuel Pires de Almeida, contidas nos quatro volumes manuscritos que pertencem agora ao Arquivo Nacional da Torre do Tombo – ANTT, CCDV 1-4, na totalidade *online*; o processo inquisitorial aberto contra Faria e Sousa – Ms. Port. 5280.381 da Houghton Library, Harvard – *online*). Ver Maurício Massahiro Nishihata (2014).

31 «Persuade-se pelo caráter quando o discurso é proferido de tal maneira que deixa a impressão de o orador ser digno de fé» (ARISTÓTELES 2010: 96).

- LLANSOL, Maria Gabriela (1985) – *Um falcão no punho: diário 1*. Lisboa: Edições Rolim.
- LOURENÇO, Eduardo (2020) – *Requiem para alguns vivos*. In *Obras completas*. Coord. de Isabel Almeida. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Vol. 8.
- LOURENÇO, Jorge Fazenda (2012) – «Lendo Jorge de Sena leitor de Fernando Pessoa». *Pessoa Plural*. N.º 2, p. 88-114.
- MALPIQUE, Cruz (1973) – «A ressonância dos “Lusíadas” durante o domínio filipino». *Ocidente*. Vol. 74, n.º 420 (abr.), p. 251-270.
- MEIRIM, Joana (2014) – *Literatura e posteridade: Jorge de Sena e Alexandre O’Neill*. Dissertação de doutoramento em Estudos da Literatura e da Cultura – Teoria da Literatura apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- NISHIHATA, Maurício Massahiro (2014) – *A defesa do camonista Manuel de Faria e Sousa no Tribunal do Santo Ofício de Lisboa (1640)*. Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
- RÉGIO, José (1944) – *As melhores páginas da literatura portuguesa: Luís de Camões*. Lisboa: Livraria Rodrigues.
- SENA, Jorge de (1991a) – «Prefácio». In António Quadros – *As quibyrycas*. 2.ª ed. Porto: Edições Afrontamento, p. 15-37.
- SENA, Jorge de (1991b) – *Maquiavel, Marx e outros estudos*. 2.ª ed. Lisboa: Cotovia.
- SENA, Jorge de (1984) – *Uma canção de Camões*. Lisboa: Edições 70.
- SENA, Jorge de (1980a) – *Os sonetos de Camões e o soneto quinhentista peninsular*. 2.ª ed. Lisboa: Edições 70.
- SENA, Jorge de (1980b) – *Trinta anos de Camões: 1948-1978: (estudos camonianos e correlatos)*. Lisboa: Edições 70. 2 vols.
- SENA, Jorge de (1972a) – «Introdução». In Luís de Camões – *Lusíadas. Comentadas por Manuel de Faria e Sousa*. Reprod. fac-similada da edição de 1639. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, p. 9-56.
- SENA, Jorge de (1972b) – «Prefácio». In Luís de Camões – *Rimas várias. Comentadas por Manuel de Faria e Sousa*. Reprod. fac-similada da edição de 1685. Parte 1. Tomos 1 e 2. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, p. 11-21.
- SENA, Jorge de (1969) – «Estudos de história e cultura». *Ocidente*. Vol. 77, n.º 377-378 (set.-out.), p. 305-352.
- SENA, Jorge de (1968) – «Estudos de história e cultura». *Ocidente*. Suplemento. Vol. 75, n.º 364 e 367, p. 193-256.

- SENA, Jorge de (1959) – «A poesia de Camões: ensaio de revelação da dialéctica camoniana». In *Da poesia portuguesa*. Lisboa: Ática, p. 31-77.
- Sena, Jorge de e CATTANEO, Carlo Vittorio (2013) – *Correspondência, 1969-1978*. Ed. Mécia de Sena et al. Lisboa: Guimarães Editores.
- SENA, Jorge de e PIMENTEL João Sarmento (2020) – *Correspondência: 1959-1978*. Org. e apresent. Isabel de Sena e Rui Moreira Leite. Lisboa: Guerra & Paz.
- SENA, Jorge de e RÉGIO, José (1986) – *Correspondência*. Org. e notas de Mécia de Sena. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- SÉRGIO, António (1959) – «Questão prévia dum ignorante aos prefaciadores da Lírica de Camões». In *Ensaio*. 2.ª ed. Lisboa: Guimarães Editores, t. 4, p. 24-82.
- SILVA, Vítor Aguiar e (2020) – «In memoriam: Claudio Guillén (1924-2007)». In *Colheita de inverno: ensaios de teoria e crítica literárias*. Coimbra: Almedina, p. 291-306. 1.ª ed. 1972.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e (2009) – *Jorge de Sena: trinta anos de amor e melancolia*. Coimbra: Angelus Novus.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e (1994) – «O cânone da Lírica de Camões: estado actual do problema; perspectivas de investigação futura». In *Camões: labirintos e fascínios*. Lisboa: Cotovia, p. 37-55.

Camões em Jorge de Sena: onde está a diferença

HÉLIO J. S. ALVES

Em 1978, cumprem-se trinta anos sobre a primeira vez que, de público, me ocupei de Camões, iniciando o que, sem vaidade me permito dizê-lo, tem sido uma contínua campanha para dar a Portugal um Camões autêntico e inteiramente diferente do que tinham feito dele: um Camões profundo, um Camões dramático e dividido, um Camões subversivo e revolucionário, em tudo um homem do nosso tempo, que poderia juntar-se ao espírito da Revolução de Abril de 1974, e ao mesmo tempo sofrer em si mesmo as angústias e as dúvidas do homem moderno que não obedece a nada nem a ninguém senão à sua própria consciência. Esse meu Camões foi longamente o riso dos eruditos e dos doutos, de qualquer cor ou feitio; foi a indignação do nacionalismo fascista, dentro e fora das universidades, dentro e fora de Portugal; foi a aflição inquieta do catolicismo estreito e tradicional, dentro e fora de Portugal; e foi a desconfiança suspeitosa de muita gente de esquerda, a quem eu oferecia um Camões que deveria ser o deles, quando eles preferiam atacar ou desculpar o Camões dos outros. Foi e ainda é, e será.

Jorge de Sena¹

O Camões «inteiramente diferente do que tinham feito dele» proclamado por Jorge de Sena merece hoje uma releitura. Não porque faltem olhares sérios e abrangentes sobre a crítica camoniana de Sena, olhares tais que deixam pouco ou nada por dizer quanto à coragem, à inteligência, à capacidade de trabalho e à admiração que a sua figura merece. Mas porque as afirmações que num 10 de Junho de outrora puderam talvez parecer formidáveis, a quem lida por obrigação e amor de ofício com a matéria camoniana hoje parecem tão-só tonitruantes.

A época explicava-as: podemos imaginar como se vivia ainda em 1977 a ressaca da Revolução dos Cravos e do que ela prometia, precisamente – entre tantas outras coisas – ao conhecimento do poeta máximo do país. Em 1980, outra comemoração camoniana (o quarto centenário da morte do poeta) levava também um ensaísta a anunciar um «Camões diferente» (LOURENÇO 1983). E até um sequaz do regime

1 Discurso proferido no Liceu da Guarda a 10 de junho de 1977 (SENA 2010: 103-104).

político derrubado pela revolução, bem conhecido pelas suas exposições televisivas da História pátria, apostava por aqueles anos num «Camões bem diferente», num Camões diferente, aliás, que nada tinha a ver com o «Camões diferente» dos outros autores (SARAIVA 1978). Enfim, um Camões «diferente», «bem diferente» ou até «inteiramente diferente». Estava no ar a afirmação revolucionária – ou não se tivesse editado outro autor maior da nação, Fernão Lopes, sob o título inventado de *História de uma Revolução* – e a proclamação, mais ou menos panfletária, de que tinha chegado um mundo novo em matéria de entendimento de Camões fazia-se tanto para destacar a singularidade ativa de Sena como o interesse romanesco de Hermano Saraiva.

Hoje, as tonitruâncias não fazem tanto o gosto. Não se trata apenas de diferenças de época e de personalidade – à distância entre a geração de Sena e a minha, a comparação de quem professa Camões por quem o professava também, por muito detestável que seja, é inevitável –, embora essas sejam diferenças reais e, em alguns casos, profundas. Mas tais proclamações não somente são suspeitas hoje de oportunismo político, como requerem um pouco da serenidade de observação que, difícil na época, o mesmo tempo e distância deveriam agora permitir. Neste sentido, o Camões «inteiramente diferente» de Sena não parecerá, talvez, tão diferente assim. A mesma época que explica o futuro-sem-limites da tese acerca da heterodoxia de Camões («foi, é, e será») pode não explicar, porém, o que sucedia efetivamente no discurso crítico-literário.

O texto que, segundo o próprio Jorge de Sena, constitui o marco inaugural da sua atividade camonística, por sinal também imiscuído na questão do Dia de Portugal – «A poesia de Camões: ensaio de revelação da dialéctica camoniana» (1980a: 15-39) de 1948, impresso em 1951 – reconhece valor, em duas brevíssimas notas de rodapé, ao que haviam publicado críticos de gerações imediatamente anteriores. Refiro-me a António Sérgio (n. 1883) e a José Régio (n. 1901). Esse valor reconhecido é também dívida. E dívida fundamental. Sérgio já havia escrito sobre o caráter dialético («dialéctica mística») dos versos líricos de Camões, uma «lógica unidade das ideias todas [...] pois não há neles ideia que nos cante a solo: nunca deixámos de as ouvir em coro» (SÉRGIO 1972: 62). Régio, por seu turno, tinha acentuado a articulação entre a tese de Sérgio e a constatação da presença, em Camões, dum «sensitivo poderoso» (RÉGIO 1944: 21), falando, também, duma «particular dialéctica» na lírica de Camões². Assim, quando Sena exorciza as leituras camonianas suposta-

2 Alguém que escreve o seguinte não pode ser associado ao que Sena critica nos estudos camonianos da época: «É eis, parece-nos, como Camões poderosissimamente se revela em tantas das suas mais belas produções: um metafísico e moralista de tonalidade mística; além dum psicólogo, um analista, um intelectual, – tão capaz de enriquecer os seus sentimentos pela própria análise a que os sujeita, como de complicar as suas ideias pela aceitação dos seus sentimentos até contraditórios» (RÉGIO 1944: 30). A tendência para desconsiderar o caráter metafísico e concetualmente inquiridor da poesia de Camões foi característico de professores aliás

mente dominantes – o que já faz, sem Revolução de Abril, no último parágrafo do seu ensaio de 1948 –, escolhe destacar uma atitude contrastante que estava longe de ser subversivamente desacompanhada. É certo que nem Sérgio, nem Régio tinham a ver com o Estado Novo, bem pelo contrário; mas Sena encontrava-se, *volere nolere*, no arco de interpretação camoniana de antecessores seus, e dos mais respeitados intelectuais portugueses da época. A «revelação» duma dialética camoniana fazia alarde, portanto, de algo que não chegava a ser propriamente uma revelação, antes uma retoma com ambições de maior abrangência e de penetração intelectual mais elevada.

A *poesia de Camões* não é um «estudo», termo que Sena utiliza para classificar o seu texto³. Não tem caráter de estudo; ou tem-no muito menos do que de manifesto. Começa e acaba com referências ao «Dia da Raça» (conceito que o autor, surpreendentemente, considerava «demasiado estreito para significar um povo») e com diatribes à «embófia cívica» e a tudo o que a crítica camoniana até então não tinha feito ou tinha feito mal. É bem possível que essa crítica (ali inominada) merecesse as diatribes. Mas Sena não produziu nesse texto o estudo que lhe poderia dar razão⁴.

O problema levantava-se de facto ao nível da expressão sintética dum querer original. Por exemplo, a frase seguinte é sonora, mas nada em seu redor aponta para uma explicação do respetivo sentido:

A maneira como Camões altera o sentimento petrarquiano ou a interpretação que dá a um mote alheio ou próprio são preciosas chaves para a compreensão de um poeta cuja compreensibilidade, em que pese aos racionalistas estáticos, está implacavelmente menos no resíduo intelectual extractável dos seus conceitos, que na arquitectura conceptual dos seus versos (SENA 1980a: 25).

O que seja a «arquitectura conceptual dos versos» de Camões fica na penumbra, para não dizer na sombra. O que se segue em «A poesia de Camões» é uma mera citação, uma citação dum dos momentos de mais intensa congeminação metafísica na obra camoniana (um passo da canção *Manda-me amor...*) que, por si só, perante a abdicação do discurso crítico-literário, não pode destrinçar o que Sena chama o

notáveis da Academia portuguesa, desde José Maria Rodrigues a José Sebastião da Silva Dias, passando por Joaquim de Carvalho.

3 «Sei que sobre este estudo cairá o silêncio de quantos [...] nada de novo têm feito pela poesia de Camões» (SENA 1980a: 16).

4 Alguma razão tinha Hernâni Cidade, pois, em assinalar as «páginas demasiado breves» do ensaio para «indicações de novos caminhos de acesso». A julgar pelo que virá escrito depois em *Uma canção de Camões (vide infra)*, Sena ter-se-á dado conta da limitação. No entanto, o autor jamais admitiria aceitar a crítica de Cidade, pois foi sempre hostil ao professor alentejano da Universidade de Lisboa (SILVA 2009: 65).

resíduo intelectual de conceitos de uma qualquer arquitetura conceptual de versos. Concomitantemente, o petrarquismo, o platonismo, a própria «natureza dialéctica do génio camoniano», surgem por sustentar, explicar e destrinçar. «Se lermos», diz, «as redondilhas, os sonetos, as éclogas, as odes, as elegias e as canções camonianas, e ainda o teatro, verificaremos que...». A lista diz bem do tamanho ostentoso da proposta. Porém, em «A poesia de Camões», nenhum desses textos camonianos é efetivamente «lido». Quando muito, é citado, às vezes abundantemente (como todo o final da canção *Vinde cá meu tão certo secretário*), como se o significado das citações fosse por si só evidente. Malgrado as ausências, o carácter taxativo das afirmações, quer as de carácter histórico-conceptual, quer as de natureza teórico-literária, não ficou menos evidente.

É provável que boa parte da crítica camoniana de Jorge de Sena que se seguiu, intimamente ciente das falhas do ensaio primevo, procurasse redimi-las. Sobretudo nos volumes de maior ambição e propósitos académicos: *Uma canção de Camões*, *Os sonetos de Camões e o soneto quinhentista peninsular*, *A estrutura d'Os Lusíadas*⁵ e, postumamente, *Estudos sobre o vocabulário de «Os Lusíadas»*⁶. Com efeito, no primeiro destes seus livros – primeiro a ser concluído na cronologia de redação – Sena mostra querer voltar às bases de sustentação da sua *revelação* primeira. Confessando (se assim se pode dizer) certa insatisfação pessoal com as «considerações [...] não tão declaradamente expressas» (SENA 1966: 303) do ensaio publicado em 1951, decide retomá-las logo de seguida mediante uma explicação acerca da forma como as suas teses diferiam das de António Sérgio e (porque também citado, embora apenas pela adesão prudente às propostas de Sérgio) José Régio. Será desnecessário explorar as contradições metodológicas em que incorre o autor na inserção deste passo – que ele não pretende digressivo – num livro dedicado à «forma externa» das canções e odes camonianas⁷, mas parece curial identificar alguns problemas na

5 Na falta de espaço para tratar deste volume aqui, remeto o leitor para as alusões que lhe fiz, com opiniões que mantenho: «os quadros de Jorge de Sena terão de ser completamente reformulados para se respeitar a estrutura narrativa d'Os Lusíadas» (ALVES 2001: 208) e é necessário chamar a atenção para «os inúmeros erros de contagem que estão na base dos cálculos “aritmossóficos” de Sena» (*ibidem*, p. 483).

6 Trata-se do trabalho em que o autor mais desenvolve a tese de que Camões era cristão-novo ou, pelo menos, afim de «judeus, marranos, almurbrados e heréticos que o liam nas entrelinhas e nos seus cálculos cabalísticos» (SENA 1982: 340). Num ensaio originalmente escrito em 1972 (SENA 1978: 484) e neste livro (Sena 1982: 365), J. de Sena defende uma interpretação cabalística da frase «os olhos da real benignidade / ponde no chão», da dedicatória d'Os Lusíadas. Esta interpretação não tem, a meu ver, qualquer fundamento (ALVES 2001: 206, n. 84, e também ALVES 2011: 359, onde se indica o modelo da frase e a sua semelhança evidente com uma expressão da dedicatória dum poema épico castelhano que Camões deve ter conhecido). Camões expõe favoravelmente dogmas cristãos, e mesmo formulações da Igreja Católica Militante, na poesia épica e na lírica que incontestavelmente lhe pertence, mas não fazia parte do pensamento de J. de Sena aceitar esse facto.

7 Já assinalou, quanto ao aspeto teórico-literário, Aguiar e Silva em livro que inevitavelmente iremos citando amiúde (2009: 918s.).

passagem do estudo dessas formas às considerações interpretativas que Sena extrai sobre Camões como poeta no seu tempo.

Jorge de Sena elaborou *Uma canção de Camões* como a obra maior apontada à realização do sonho de ser professor universitário de literatura portuguesa⁸. O livro depois publicado pela editora lisboeta Portugália havia sido a sua tese de candidatura à livre-docência na Universidade de Minas Gerais em Belo Horizonte, processo que veio a gorar-se por anulação das provas⁹. Nesse livro, a preocupação com a originalidade de Camões é soberana. Na passagem a respeito de António Sérgio, Sena reafirma a sua tese duma dialética diversa e muito mais profunda do que aquela admitida pelo antecessor, uma «*dialéctica [...] originalíssima*» (1966: 305). O subcapítulo com que se conclui o estudo da forma externa das canções (*ibidem*, p. 290-296) enfatiza isto mesmo, não somente no título, mas no texto, onde «originalidade» e «original» se aplicam repetidamente à lírica camoniana. As conclusões de tão largo estudo do conjunto das canções diminuem aqueles que são vistos como os *challengers* mais destacados das canções camonianas. Refiro-me a afirmações como a de que «Camões é muito maior poeta do que Petrarca» (*ibidem*, p. 292) ou que Garcilaso de la Vega é «um cortejador elegante» de «infelicidades convencionais» (*ibidem*, p. 294). Para beneficiar e destacar Camões, Sena rebaixa o poeta mais imitado da *canzone* europeia e torna-se detrator daquele que é geralmente considerado o maior lírico espanhol de Quinhentos. Ambos seriam «modelos do inferno» sobre os quais Camões mostrava erguer a sua enorme superioridade (*ibidem*, p. 41).

Neste capítulo, Sena inseria-se vigorosamente na tradição historiográfica e crítica dominante no lusitanismo literário de quatro séculos, quer daqueles que, na ótica do autor de *Uma canção de Camões*, impuseram ao público uma ideia anquilosada e estéril do poeta, quer dos que, traves-mestras do camonismo histórico, promoveram dele uma imagem feita de grandeza viril, independente e única. Com efeito, a figura de Camões no livro de 1966 encontra-se carregada de excecionalidade. A preocupação de Sena em situar a prática camoniana das canções (e, noutro momento, das odes também) no contexto das práticas históricas portuguesas e ibéricas «antes de Camões e no seu tempo» (*ibidem*, p. 37), assentava, afinal, em princípios apriorísticos acerca da diferença, originalidade e superioridade essenciais do poeta. Manuel de Faria e Sousa no século XVII e Teófilo Braga no século XIX, para só mencionar os dois mais operosos críticos do campo histórico-literário português antes de Jorge de Sena, haviam produzido, sob esse aspeto, teses muito semelhantes.

Um percurso atento à fraseologia do capítulo contextual de *Uma canção de Camões*, já referido, pode, pois, ser elucidativo. Escreve Sena que a forma *canção*,

8 A existência deste sonho almejado confirma-se em mais do que uma fonte (SILVA 2009: 38-39).

9 Sobre as razões para a anulação dessas provas de livre-docência em 1962, ver Silva (2009: 32).

que toma como género lírico preferencial de Camões, possui uma «complexidade que não atraiu os outros» (*ibidem*, p. 41). A frase é mais do que insinuante: esses outros (poetas) seriam, comparativamente, espíritos medíocres perante Camões, «génio ilimitado». Tal conceção introduzia a *canção* camoniana, em particular, numa argumentação crítico-histórica geral com substanciais antecedentes conhecidos, ou seja, a argumentação em prol do *excecionalismo* e do *exclusivismo* de Camões¹⁰. Na versão seniana, este excecionalismo e exclusivismo encontravam-se alicerçados, de modo primordial, em dados que se desejavam científicos, quantitativos e estatísticos.

Assim, no princípio do italianismo formal do Renascimento português, «a situação não é brilhante quanto à forma *canção*», afirma (SENA 1966: 40), quase como se o género *canção* fosse desconhecido em Portugal antes de Camões. *Enfin Camões vint*: escreveu dez *canções*. Francisco Sá de Miranda, da geração anterior, «pode dizer-se que tem só duas *canções*». Mas isto é o que Sena afirma na página 40; 200 páginas adiante (*ibidem*, p. 240), Sá de Miranda já é o autor de *seis* *canções*, e isto se excluirmos mais uma que, inserida num poema maior pertencente ao poeta, provavelmente lhe pertenceria também. Quanto aos autores da geração posterior, aquela do próprio Camões, Diogo Bernardes compôs seis *canções*, Pêro de Andrade Caminha cinco e António Ferreira nenhuma. De tão pequena amostra, concluiu o estudioso que «o grupo compacto dos classicistas escolares, encabeçado por Sá de Miranda, e depois por Ferreira, não se interessou pela forma *canção*» (*ibidem*, p. 40-41), como se a diferença entre as zero *canções* de Ferreira e as cinco a sete de cada um dos outros três (Bernardes, Caminha e Miranda) não colocasse a questão num plano inteiramente diverso. No entanto, para Sena, a *canção* demonstraria, como género lírico mais profundo e complexo, a distância do estro de Camões em relação ao dum pretense «grupo de escolares» aparentemente satisfeito com correspondências epistolares de elogio mútuo¹¹. Tão estranha conceção em face dos próprios números aventados explica-se por toda uma linguagem de exaltação do poeta máximo, e de *minutio* relativamente aos coevos, sobretudo portugueses, que penetra o estudo académico de J. de Sena e influi profundamente nas suas interpretações.

Nada disto, porém, era novo ou diferente: *Uma canção de Camões* exerce a busca do contexto da obra para conservar a opinião prevalecente acerca da excecionalidade

10 O presente autor tem publicado sobre estes preconceitos, basilares na história da crítica camoniana dominante e associados a uma *derrogação da diferença* representada pelos outros poetas; ver Alves (2010; 2015: 203-205).

11 Em diversos lugares se observa o preconceito de J. de Sena contra os poetas que dedicaram muita da sua produção ao género lírico da epístola, como se a epístola poética fosse intrinsecamente inferior (serviria apenas para «amabilidades... em que os outros todos se imaginavam tão importantes»). A razão para o sarcasmo é clara: Sena considerava que a epístola era género que «Camões não cultivou» (SENA 1966: 40-41).

de Camões – na importância atribuída à forma *canção*, no grau de complexidade intelectual que essa forma implicaria, no caráter pessoal, original e genial que, supostamente, traduzia. Não de outra maneira falavam, sobre o gênero *canção* ou sobre a generalidade dos assuntos pertinentes para a poesia camoniana, um Faria e Sousa e um Teófilo Braga. Bastaria, no entanto, pensar na proporção estatística da forma *canção* nas *Obras* de Manuel de Portugal, muito maior do que no cômputo das obras de Camões, para desmentir a afirmação da «preferência de Camões pela *canção*, em relação aos seus contemporâneos portugueses» (SENA 1966: 42)¹². Permanece a impressão de que os dados estatísticos privilegiados em *Uma canção de Camões* conduzem, afinal, a confirmações de teses que não somente eram anteriores a esses dados, mas inclusivamente anteriores ao próprio Jorge de Sena. Independentemente dos números, Camões já era absolutamente central no conceito do autor e da história da crítica.

Eis um dos muitos exemplos de interpretação discutível de dados estatísticos que poderiam coligir-se em *Uma canção de Camões*:

Isto, computado em bloco, mostra que, se os antecessores de Camões haviam seguido Petrarca em 48% da sua produção de canções, quando Camões o segue em 35% da sua, os castelhanos imediatamente sucessores de Camões no tempo apenas respeitam Petrarca em menos de 20% duma produção que é dupla da daqueles. O que confirma claramente o que dissemos acerca da evolução da *canção* na Península, e põe bem a claro o lugar central que Camões ocupa na prática dela (*ibidem*, p. 239).

A interpretação que descobre Camões como «central» resulta duma perspectiva *visual* da estatística, como numa tábua de que pudéssemos apreender somente a geometria. A interpretação seria necessariamente outra se feita à luz duma compreensão efetivamente evolutiva ou cronológica: aí, Camões não seria «central» mas, quando muito, representante de certa fase histórica na evolução da imitação petrarquiana. O que pretendo dizer é que, para além dos problemas levantados pelo método estatístico de Sena, havia um problema interpretativo dos dados numéricos, muito antes sequer de estes serem numerológicos.

Será imperativo chamar hoje a atenção para o mal-entendido em que se constituiu a crítica estatística ou estrutural (como o autor também gostava de defini-la) da obra universitária de J. de Sena sobre Camões. No passado, seria bem mais difícil perceber os inconvenientes de tal abordagem, pois o ensaísta estava apostado em obter legitimidade académica internacional como professor e investigador de litera-

12 Tendo referido o nome de Manuel de Portugal na lista de líricos da geração de Camões, Sena (1966: 40) omite qualquer referência às suas *Obras* impressas. Não sabemos até que ponto a omissão terá sido consciente.

tura portuguesa; sentia, para esse efeito, a necessidade de apresentar métodos científicos. Tudo o que viesse do *establishment* académico lusitano (ou brasileiro) que pusesse reservas às realizações com que buscava os seus objetivos devia magoá-lo seriamente. Não se podia queixar demasiado, porém: mesmo Maria Vitalina Leal de Matos, que compôs a famosa recensão ao livro *A estrutura d'Os Lusíadas* em que falava do «delírio interpretativo» de Sena, procurou poupar *Uma canção de Camões* à mesma repreensão¹³.

Escrevendo duma perspetiva atual, Camões era evidentemente, por alturas da produção da sua tese de livre-docência, o herói de Sena, o grande homem que tudo via lá do alto, aquele que «estava acima e fora dessas sujeições (ou de afastar-se delas que não pela superação original), entregue à perigosa liberdade de ser ele mesmo» etc. (SENA 1966: 243). E se, de facto, este heroísmo camoniano significava uma identificação do crítico com o seu poeta, podemos hoje perceber muito melhor como o discurso de Sena se situava mais na continuação do que na rutura duma já longa tradição crítico-historiográfica. Não lhe faltou sequer uma conceção positivista do ofício, nem as incertezas de carreira académica noutros tempos vividas pelo seu imediato antecessor de obra camonística mais vasta, Teófilo Braga¹⁴.

Os sonetos de Camões e o soneto quincentista peninsular, tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Araraquara em outubro de 1964 e publicada em livro em 1969, tinha, pela própria definição do tema, todas as condições para corrigir o excecionalismo tradicional. Com efeito, Jorge de Sena havia compreendido a necessidade de uma colação efetiva entre os produtos textuais atribuídos a Camões e a massa, em geral pouco conhecida (e menos conhecida ainda do lado português do que do espanhol), de poemas que as gerações mais próximas haviam produzido. Foram os anos em que escreveu, e publicou, os artigos sobre o Maneirismo. Preocupado com a delimitação teórica e histórica do período literário em que Camões se colocaria melhor, Sena recolheu abundante informação sobre uma série de autores de que, em muitos casos, se sabia pouco mais do que o nome. Refiro-me sobretudo aos artigos «Camões e os Maneiristas» e «Maneirismo e barroquismo na poesia portuguesa dos séculos XVI e XVII», o primeiro impresso no suplemento literário de *O Estado de S. Paulo*, de 11 e 18 novembro 1961, o outro saído

13 «Esta conclusão não deve estender-se aos estudos estatísticos do tipo do que é feito em *Uma canção de Camões...*» (MATOS 1972: 253).

14 O culto positivista dos grandes homens estava na continuidade das conceções românticas do heroísmo, e Teófilo Braga veio a ser o maior representante desta visão de coisas a respeito de Camões na época finissecular. *Uma canção de Camões* é o maior exemplo duma orientação metodológica positivista (SILVA 2009: 89) na obra de J. de Sena e vem de par com o seu culto heroico de Camões. É apenas uma curiosidade, mas parece interessante também lembrar as vicissitudes da carreira académica de Sena, no tempo brasileiro em que então escrevia, paralelamente às disputas em que Teófilo se envolveu pela titularidade académica entre o doutoramento (1868) e o lugar de professor no Curso Superior de Letras (1872).

já em Madison, EUA, em 1965. Artigos que, sem receio de exagero, marcam para sempre um momento fundamental da crítica sobre a literatura portuguesa clássica. Independentemente do valor inaugural da concetualização periodológica e da forma extraordinariamente expressiva como essa concetualização foi trazida a público, é ainda fundamental naqueles textos a atenção que J. de Sena concedeu individualmente a obras e autores geralmente olvidados ou até então remetidos para a categoria de émulos desinspirados de Camões.

É certo que vários equívocos interpretativos subsistiram e devem ser corrigidos. Salientemos dois: a ideia, buscada em Teófilo Braga, de que as *Rimas* de Camões iniciaram uma corrida da poesia às tipografias portuguesas; e a ideia, concomitante, talvez de origem mais diretamente seniana, de que *Os Lusíadas* quebraram os «preconceitos aristocráticos» dos outros poetas quanto à impressão de poesia própria (SENA 1980a: 50-51).

Camões não tem, na verdade, qualquer papel inaugural na impressão de poesia lírica profana, de língua portuguesa, em Portugal. Segundo o próprio Sena, a primeira edição das *Rimas de Camões*, datada de 1595, estaria a imprimir-se em 1596 (SENA 1980c: 5). Ora, para só mencionar dois importantes volumes de poesia de dois importantes poetas líricos, as *Várias rimas ao Bom Jesus*, de Diogo Bernardes, têm a última licença de impressão de novembro de 1594 e deviam estar no mercado em 1595; e as *Obras* de Manuel de Portugal receberam o *imprimatur* inquisitorial em maio de 1595, embora tivessem ficado retidas vários anos, por motivos desconhecidos, antes de obterem a licença final de impressão. O que efetivamente acontece, no início, com a impressão de poesia lírica portuguesa é a atividade intensa levada a cabo, em 1594, pelo editor e livreiro Simão Lopes. Nesse ano, entre maio e dezembro, levam licença final de impressão três volumes de altíssimo relevo para a lírica portuguesa quinhentista: além das já referidas *Várias rimas* de Diogo Bernardes, *O Lima* do mesmo poeta e o *Sepúlveda e Lianor* de Jerónimo Corte-Real. Os três volumes imprimem, pela primeira vez em Portugal, formas variadas da lírica profana em vernáculo lusitano (sonetos, oitavas, elegias em tercetos etc.), com particular realce para as éclogas e as epístolas poéticas, numeradas separadamente no segundo volume de Bernardes e integradas (embora distintas graficamente) dentro duma narrativa epo-romanesca no poema de Corte-Real. Quase ao mesmo tempo, mas ligeiramente mais tarde, dão-se as iniciativas de Estêvão Lopes e do impressor Manuel de Lira (a partir de 1598 substituído por Pedro Crasbeeck). As licenças finais de impressão das *Rimas* de Camões e das *Obras* de Sá de Miranda são de dezembro de 1594. Pertence aos mesmos homens também a edição, em 1596, do *Santa Isabel Rainha de Portugal* com *Rimas*, de Vasco Mouzinho; em 1597, das *Rimas várias flores do Lima* de Bernardes; e, em 1598, dos *Poemas lusitanos* de Ferreira e das *Rimas* de Camões (muito aumentadas em relação à versão de 1595). Estêvão Lopes é o empresário livreiro: quase todas as edições de Lira e Crasbeeck aparecem custeadas

por ele. Simão Lopes, entretanto, retirava-se do mercado da poesia vernácula profana (para infortúnio geral, aliás, pois era muito melhor editor do que Lira). E em nada disto Camões teve qualquer privilégio inaugural ou outro. A questão da publicação impressa de lírica portuguesa é sobretudo uma questão de concorrência relativa entre editores e livreiros¹⁵.

Quanto a *Os Lusíadas*, é verdade que foi o primeiro poema épico em vernáculo impresso em Portugal (em 1572), mas tinha havido outros impressos em latim, sem que haja motivos para crer que a língua em que o poema estaria escrito tenha a ver com «preconceitos aristocráticos». No plano ibérico, outros poemas épicos tinham já sido impressos em vernáculo castelhano, por aristocratas, na década anterior (recordo os nomes de Alonso de Ercilla, Jerónimo Sempere, Luis Zapata, entre outros) e, em terceiro lugar, haveria outros motivos, que não os preconceituosos, dificultando em muito a impressão – bastaria pensar nas pinturas incluídas no manuscrito da epopeia *Segundo cerco de Diu* de Jerónimo Corte-Real (finalmente impresso, mas sem ilustrações, em 1574) ou simplesmente na morte do autor (António Ferreira, poeta da epopeia breve *Santa Comba* que algumas afinidades tem com *Os Lusíadas*, teria a obra pronta para a tipografia quando morreu precocemente em 1569)¹⁶.

Os factos documentados sobre a publicação impressa de poesia não condizem com a visão heroica de Camões perfilhada por J. de Sena e pela grande tradição crítico-historiográfica que o precedeu. Não obstante, aqueles artigos representam uma tão funda renovação nos estudos camonianos e na literatura portuguesa, com repercussão necessária nas décadas e pessoas que se lhe seguiram e seguem, que as reservas que se lhes deve colocar não chegam para maculá-los. Os antecedentes do fecundo labor de J. de Sena para tirar um vasto património poético português do reducionismo estreme a que tinha sido sujeito durante séculos são escassos, dispersos e sem continuidade na crítica e historiografia literárias lusitanas. Na verdade, a pesquisa que Sena realizou nos anos 1950 e 1960 com base numa renovação periodológica da literatura portuguesa desenterrou grandes poetas de cuja presença até então havia noções raras ou nenhuma:

O facto de os poetas desta época terem sido, em circunstâncias diversas, confundidos com Camões, só abona em favor da qualidade geral de todos eles [...]. Mas, mesmo a este respeito, a menoridade deles não é assim tão grande

15 Há ainda casos marginais à concorrência entre aqueles dois editores, como a *Sílvia de Lisardo*, coletânea lírico-pastoral anónima impressa por Alexandre de Siqueira em 1597. Não temos estatísticas fiáveis sobre exemplares impressos ou vendidos de nenhum dos poetas referidos, mas nem sequer neste ponto se pode dizer que a lírica de Camões tenha algum título de exclusividade: da *Sílvia de Lisardo*, por exemplo, dizia-se que se imprimiu «com tanta aseitação que logo se gastavão as impressoens» (apud. BRANDÃO: 1987: 15).

16 A informação é dada pelo filho, Miguel Leite Ferreira, em prefácio aos *Poemas lusitanos* de 1598. Apontei algumas dessas afinidades muito sumariamente; ver Alves (2001: 326; 2011: 359).

quanto convém aos adeptos do «rastros camoniano». Daqueles cuja obra está publicada ou reeditada recentemente por forma a poder ser apreciada no seu conjunto, [...] são poetas por direito próprio, e alguns deles mesmo dos maiores da língua portuguesa. Quanto à maioria dos outros, aguarda ela que lhe seja feita justiça [...]. Nenhuma crítica interna se encontra, nos historiadores da literatura, para provar os lugares-comuns que repetem uns dos outros e essa crítica desmentiria. E é bem certo que assim seja, dado que a história literária, quando a não ilumina um autêntico amor da poesia, é, por definição, desonestidade, leviandade e estupidez (SENA 1980a: 59-60).

Os textos e os autores [do reinado de D. João III ao de D. João V] foram sempre vítimas de anátemas sem apelo, porque os textos andam inéditos ou esquecidos, e os autores andam confundidos ou anónimos. É muito fácil condenar-se quem não tem rosto nem voz. No entanto, o século XVII, ou sejam o maneirismo e o barroco em sentido estrito, contém algumas das obras mais belas ou mais importantes da poesia portuguesa (SENA 1980a: 82).

Essa atenção de Jorge de Sena a «quem não tem rosto nem voz» tornou-o no primeiro leitor sério, desde que havia memória, dos poetas portugueses quinhentistas e seiscentistas remetidos para o limbo da história. Nesta ação ficou assinalada a grande diferença produtiva de Sena em relação a Faria e Sousa, Teófilo Braga e o resto da tradição camonística: ele pôde encontrar diferenças significativas e de alto valor onde estes viam apenas semelhanças na mediocridade. A título de exemplo, a notícia bibliográfica que Sena anexou ao segundo dos artigos referidos quando ainda se achava sob a forma de conferência, com antologia poética, destacava a «grande originalidade de estilo, muito diversa da de Camões» de Pedro da Costa Perestrelo; a «intensidade das assonâncias e aliteraões que sabiamente compensam o verso branco» de Jerónimo Corte-Real; a «elegância e segurança de expressão notabilíssimas» de Estêvão Rodrigues de Castro; o «excelente e original» Fernão Rodrigues Lobo Soropita, etc.¹⁷ Tudo isto ficava, naturalmente, sujeito a revisão, pois o volume de trabalho universitário em que Sena se envolveu por esses anos não foi de molde a permitir outra atenção mais focada a um ou outro desses poetas, quanto mais a tantos. Mas o seu labor de leitura empática e de «crítica interna», como desejava, constituiu, para todos os efeitos, um momento inaugural exemplificativo daquilo que futuro trabalho académico deveria prosseguir.

A investigação para a tese de doutoramento acerca dos sonetos dos séculos XVI-XVII foi instrumental para esta reconsideração dos poetas coevos de Camões, uma vez que se obrigava a lidar comparativamente, sobretudo, com os esquemas

17 A importante antologia poética havia sido preparada pelo autor como apêndice a Sena 1965. Foi publicada pela primeira vez em *Trinta anos de Camões* (1980a: 311-325).

rimáticos (Sena escreve «rínicos») adotados por um conjunto largo de sonetistas portugueses, espanhóis e italianos. É certo que um estudo de caráter (mais uma vez) estatístico como esse poderia não permitir, em princípio, uma reapreciação qualitativa dos poemas. Na verdade, porém, era precisamente a frieza dos números que abria as portas para a possibilidade de que certos sonetos sempre atribuídos a Camões efetivamente pudessem não lhe pertencer. Famosos os casos de «Um mover de olhos, brando e piedoso» e «Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades», que Sena admite como de autoria duvidosa, entre Camões e Estêvão Rodrigues de Castro, o primeiro, entre Camões e Diogo Bernardes, o segundo (SENA 1980c: 51, 222). A qualidade aparente dos sonetos não determinava, pela primeira vez na história do camonismo, a atribuição de autoria, o que reforçava – agora com inegável legitimidade – a intenção científica do trabalho do autor.

Sena não deu a Portugal e ao mundo, na verdade, um Camões inteiramente diferente daquele que se conhecia até então; nem, pelas circunstâncias da carreira e da vida, trouxe ao património intelectual os estudos definitivos sobre Camões que ele gostaria de ter realizado. Mas o que Jorge de Sena indubitavelmente fez foi quebrar com o que se tinha tornado o estiolamento académico, a ausência de crítica autêntica e o bolor de minúcias sem significado, renovando e enriquecendo imenso o panorama poético da época áurea, desafiando e provocando. E, acima de tudo, lembrando que quem lida com poesia assim tem a infinita sorte de viver amorosamente junto do que significa grandeza humana.

Bibliografia

- ALVES, Hélio J. S. (2015) – «A fortuna crítica de Camões, em modo de *post-scriptum*». *Limite: Revista de Estudos Portugueses y de la Lusofonia*. Vol. 9, p. 197-213.
- ALVES, Hélio J. S. (2011) – «Epopéia e o poema cavaleiresco no Renascimento (A)». In Vítor Aguiar e Silva, org. – *Dicionário de Luís de Camões*. Lisboa: Caminho, p. 358-362.
- ALVES, Hélio J. S. (2010) – «O camonismo: da sinagoga à cabala». *Floema: caderno de teoria e história literária*. A. 6, n.º 7, p. 75-100.
- ALVES, Hélio J. S. (2001) – *Camões, Corte-Real e o sistema da epopeia quinhentista*. Coimbra: Por Ordem da Universidade.
- BRANDÃO, Fiamá Hasse Pais (1987) – *Sílvia de Lisardo: os sonetos*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- LOURENÇO, Eduardo (1983) – «Camões diferente». In *Poesia e metafísica: Camões, Antero, Pessoa*. Lisboa: Sá da Costa, p. 97-101. 1.ª ed. 1980.

- MATOS, Maria Vitalina Leal de (2011) – «Jorge de Sena e os números de “Os Lusíadas”». In *Camões: sentido e desconcerto*. Coimbra: Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, p. 247-254. 1.ª ed. 1972.
- NEVES, Margarida Braga (2011) – «Sena, Jorge de (camonista)». In Vítor Manuel de Aguiar e Silva org. – *Dicionário de Luís de Camões*. Lisboa: Caminho, p. 898-902.
- RÉGIO, José, org. (1944) – *Luís de Camões*. Lisboa: Livraria Rodrigues.
- SARAIVA, José Hermano (1978) – *Vida ignorada de Camões*. Mem Martins: Europa-América.
- SENA, Jorge de (2010) – *Dedicácias seguido de discurso da guarda*. 2.ª ed. Lisboa: Guerra & Paz.
- SENA, Jorge de (1982) – *Estudos sobre o vocabulário de «Os Lusíadas» com notas sobre o humanismo e exoterismo de Camões*. Lisboa: Edições 70.
- SENA, Jorge de (1980a) – *Trinta anos de Camões 1948-1978: (estudos camonianos e correlatos)*. Vol. 1.
- SENA, Jorge de (1980b) – *A estrutura de «Os Lusíadas» e outros estudos camonianos e de poesia peninsular do século XVI*. 2.ª ed. Lisboa: Edições 70. 1.ª ed. 1969.
- SENA, Jorge de (1980c) – *Os sonetos de Camões e o soneto quincentista peninsular*. 2.ª ed. Lisboa: Edições 70. 1.ª ed. 1969.
- SENA, Jorge de (1978) – «Camões: novas observações acerca da sua epopeia e do seu pensamento (1972)». In *Dialécticas aplicadas da literatura*. Lisboa: Edições 70, p. 443-488.
- SENA, Jorge de (1966) – *Uma canção de Camões*. Lisboa: Portugália Editora.
- SÉRGIO, António (1972) – «Questão prévia dum ignorante aos prefaciadores da lírica de Camões». In *Ensaio*. Lisboa: Sá da Costa, Vol. 4. p. 11-68. 1.ª ed. 1934.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e (2009) – *Jorge de Sena e Camões: trinta anos de amor e melancolia*. Coimbra: Angelus Novus.

Jorge de Sena com Faria e Sousa e alguns jogos diabólicos no Camões de ambos

LUIS MAFFEI

Jorge de Sena escreveu mais que fartamente sobre Camões. Estará aí um de seus pontos de encontro com Manuel de Faria e Sousa, comentador camoniano do século XVII que, em termos de enamoramento pelo poeta que ambos amavam, é, talvez, o mais lídimo antecessor do visceral crítico novecentista. O prefácio que Sena escreve, datado de 1972, para a edição da Imprensa Nacional – Casa da Moeda do Comentário de Faria e Sousa a *Os Lusíadas* é, entre outras coisas, uma deflagrada declaração de admiração e uma discreta assunção de filiação. Faria e Sousa veio sendo, ao longo dos séculos, menos reconhecido que atacado, especialmente pelo excesso com que lidou com a obra de Camões. Esse excesso o levou, inclusive, no caso da lírica, a incluir novos poemas na obra, édita já de muito. Mesmo nisso Sena defende o erudito barroco, ressaltando que a tarefa de Faria e Sousa esteve muito atenta a seu papel diante da posteridade¹.

O trabalho com Camões desse singular indivíduo do Seiscentos, inclusive por sua relação com Castela, passou séculos à disposição de quem lhe quisesse bater. Seu Comentário d'*Os Lusíadas* é em castelhano, e o nobre português não parece que tenha lutado ferozmente pela recuperação da independência de seu país natal – ainda que paire sobre sua biografia a suspeita, muito simpática para alguns, de que ele tenha sido uma espécie de espião da Lusitânia infiltrado em Espanha, em posição, até, de certo privilégio. Mas também flutua sobre a memória de Faria e Sousa a pecha de antiportuguês, contrário mesmo à Restauração, ou seja, alguém cujo nacionalismo não pode ser reivindicado. Sena, nesse aspeto, desvela um argumento interessante acerca do que sejam nacionalismos e quejandos nesse momento da história das Espanhas:

[d]epois de 1580, e de fracassadas as tentativas do rei D. António – o prior do Crato – para despertar o País para algo de semelhante ao que aconteceu duzentos anos antes, a aceitação é geral em favor do *status quo* representado

1 «[...] tenhamos presente que o papel que Faria assumiu ao preparar a edição das *Rimas*, se era defender Camões dos ataques malignos (como fizera nos comentários a *Os Lusíadas*), era também deixar à posteridade, em letra impressa, o máximo “corpus”, ainda que duvidoso, que lhe fosse acessível coligir». (SENA 1980a: 260)

pela Monarquia Dual. [...] a união de coroas na pessoa de um príncipe estrangeiro não afetava necessariamente uma concepção de patriotismo (SENA 1980a: 175-176).

Portanto, não faz sentido para Sena atacar tardia e recorrentemente a não lusofilia de Faria e Sousa, pois um dos argumentos que a sustenta é débil². A escrita seniana sobre o comentador é claramente empática, sentimento ampliado por o felgueirense ter estado diante dos dentes ferozes da Inquisição:

Faria e Sousa – e Camões também – tinha inimigos e D. Agostinho Manuel de Vasconcelos apressou-se a denunciar a obra e os autores à Inquisição de Espanha. Mas, nesta, lá estava Tamayo de Vargas, que ainda viveu o tempo suficiente, ainda que escasso, para tanto – e a denúncia não teve efeito. Logo a mesma personagem, de parceria com o poeta Manuel Galhegos e o polígrafo Manuel Pires de Almeida, repetiu a denúncia à Inquisição de Portugal, que era muito menos leniente em matérias literárias do que a outra. [...] É evidente que a ortodoxia tinha Camões debaixo de olho, e muito mais quem tentasse habilmente desculpá-lo. A obra foi, todavia, liberada, não sem ter indignado também alguns sebastianistas, e as polémicas contribuíram para o seu êxito (SENA 1980a: 186).

Note-se, malgrado a sutileza, o peso da frase «Camões também». Já volto a recuperar, com Sena, o sebastianismo, mas tomo suavemente o enfrentamento que opôs Faria e Sousa à Inquisição para levantar um dos traços de união entre os dois autores: ambos viveram situações políticas de exceção, e, de modo e em tempos distintos, lidaram (Camões também) com o exílio – Faria e Sousa terá vivido, se quisermos, uma espécie de semiexílio com a União Ibérica; por outro lado, ainda mais se levarmos em conta a rivalidade entre vizinhos que tanto chamou a atenção de Freud, esse semiexílio não deixa de ser um superexílio. Se não houve uma Inquisição no caminho de Sena, houve um fascismo, e ninguém duvide da natureza inquisitorial dos regimes fascistas ou de inclinação fascista, tenham Salazar, Mussolini ou Bolsonaro à frente. Não estranha que ambos os autores, e Faria e Sousa mesmo antes de seu processo inquisitorial, dada sua situação entre dois povos, se vejam

2 Em texto sobre o Cancioneiro de Manuel de Faria, Sena, talvez para engordar seu argumento de que este compilador é Faria e Sousa, não obstante a falta do último nome na identificação do homem por trás do trabalho, insiste na presença maciça ali de portugueses, apesar de a maioria dos poemas ser em castelhano. Isso o ajuda a defender a lusofilia de Faria e Sousa, e essa lusofilia, por sua vez, também o ajuda a argumentar que o manuscrito do século XVII pode mesmo ter sido preparado pelo mais prolífico comentador de Camões.

em lugar pouco confortável e dirijam suas línguas ferinas contra muitos inimigos, declarados ou não.

Camões, cuja heterodoxia tampouco ajudava a se tornar inequívoco ao longo dos séculos XVII e XVIII, é o lugar-comum preciso entre esses dois exilados de fala por vezes virulenta, por vezes rematadamente acusatória. Como Sena bem relata, «considerava Faria e Sousa, e não apenas para fazer-se valer diminuindo os outros, o seu antecessor em comentários indigno da categoria do poema, e não estimava grandemente [...] o trabalho de [...] Severim de Faria» (SENA 1980a: 193). O outro biógrafo de Camões que figura na citação é Manuel Correia. Não apenas para diminuir os outros, mas também para isso, o que o ajudaria a marcar sua posição, Faria e Sousa critica os que, em seu entender, não estão à altura de Camões. É por isso que, ao defender o comentador, Sena não deixa também de se defender, o que não surpreende ninguém, posto que o autor das *Metamorfoses* não desapreciava uma boa pugna. O, agora posso dizer sem receio (ainda que Sena seja muito mais que isso), herdeiro de Faria e Sousa desagrada mesmo alguns de seus críticos por não perder oportunidades de desabonar alguém, ou alguma postura cultural e/ou política, sempre que pode³. Essa, além da fatura de períodos longos e de notas de pé de página, ou de fim, é uma das marcas da ensaística seniana.

Ler Faria e Sousa comentando *Os Lusíadas* ou Jorge de Sena, outro polígrafo, escrevendo sobre qualquer coisa que lhe possa ter interessado põe, em síntese, o leitor diante de um exacerbamento. Após o que Michel Foucault chama de época clássica, e, ainda por cima, após o século XIX, deixou de haver qualquer possibilidade dentro da cultura ocidental de se pensar na linguagem como possuidora de um liame com a realidade – que passe o uso genérico, rápido demais, do último vocábulo –, por isso Sena não foi um comentador. Para encerrar, pois, um mundo cheio de correspondências, primeiro a representação clássica, depois um terreno romântico em que se cultivou a História, a Psicanálise etc., coisas muito modernas. Foucault entende que o espírito renascentista de ver «siglas depositadas nos manuscritos ou nas folhas dos livros» demandava «uma linguagem segunda – a do comentário, da exegese, da erudição – para fazer falar e tornar enfim móvel a linguagem que nelas dormitava» (FOUCAULT 1999: 108).

A edição comentada d'*Os Lusíadas* por Faria e Sousa é publicada em 1639, em Madrid. É já um livro barroco, comentando a obra magna de um poeta que Sena prefere entender como dotado de uma dicção menos próxima ao Renascimento que

3 Vitor Aguiar e Silva, num livro que revisa precisamente a relação entre Jorge de Sena e Camões, não mede palavras: «Na sua ânsia de forçar as cidadelas da camonologia, no seu veemente desejo de ser reconhecido e admirado como legítima autoridade dos estudos camonianos, no seu ácido ressentimento, Jorge de Sena foi muitas vezes deselegante e injusto em relação aos camonistas portugueses seus contemporâneos» (SILVA 2009: 20), especialmente antes de se consagrar nesse universo. O texto de 1972 já é de um Sena mais que reconhecido, portanto menos atacante, mas ainda pelejador.

ao Maneirismo. Contudo, Faria e Sousa, não apenas por comentar Camões, mas por sua própria época, não está nada longe do mesmo Maneirismo que ensombrou a pena camoniana e forneceu-lha imensa, agônica liberdade⁴ – esta é uma das mais preciosas lições sobre Camões que aprendi com Sena. Tanto o Maneirismo como este Barroco que guiou o espírito do Faria e Sousa comentador de Camões ainda entendem que a linguagem possui o que Foucault chama de «siglas», ainda que já de modo crítico, e é isso o que permitiu àquele que chamava Camões de *mi poeta* justamente o comentário: a vontade de «fazer falar e tornar enfim móvel» o épico camoniano.

Jorge de Sena começa a escrever nos anos de 1940, e pertence à segunda metade do século xx a parte mais numerosa e substancial de sua obra, em todos os gêneros que visitou. Moderno já no tempo de se discutir a Modernidade, ele não poderia nem pensar numa linguagem cheia de correspondências e equivalências, e não poderia, logo, jamais cogitar a hipótese do comentário, de fato. Não obstante, a memória desse tipo de prática reside no desejo, erudito e libidinal ao mesmo tempo, de dar mobilidade ao texto. A escrita de Sena é dona de uma cultura farta, e seus textos não são necessariamente hesitantes. No entanto, desejam um pensamento móvel, e, para isso, como já não é mais possível um texto estar colado em demasia ao que o pretextou, o autor de *Da poesia portuguesa* recorre a dois modos de dar abertura a seus escritos, já aqui indicados: muitas intercalações, que aprofundam certos tópicos (o que não raro faz com que a conclusão de um sujeito textual demore muitas linhas a aparecer, criando períodos compostos de tirar o fôlego), e as famosas notas. Um exemplo da importância delas está precisamente no prefácio ao Comento de Faria e Sousa. O texto, sem as notas, que são de fim, tem 31 páginas; só as notas, por sua vez, somam 47 páginas. Não é traço insignificante de um escritor que um importante texto seu possua mais páginas com notas, mais de 60%, que com o chamado texto corrido.

Depois falo mais de números, outro gosto seniano. Antes, ainda em virtude do estilo, ou melhor, do *ethos* patético, ou do *pathos* ético, que une os *logoi* de Sena e Faria e Sousa, ocorre-me que escritas como as deles antecipam a ideia muito cibernética de hipertexto: uma palavra se abre a outra, outra a uma ideia complexa, essa ideia a ainda outra, permitindo uma intertextualidade babélica, no sentido borgiano – e não só. Sena, se tivesse conhecido a Internet, talvez lamentasse o uso tacanho que se costuma fazer da rede, que, com isso, perde imenso de seu caráter

4 Jorge de Sena, escrevendo sobre «Maneirismo e barroco na poesia portuguesa», entende que o primeiro se conclui em 1620, e o segundo, começando naquele ano, vigore até 1750 – ou seja, Sena, no que não deixa de ser uma provocação vinda de um amante de Camões, não reconhece a existência de algo na cultura portuguesa que possa atender pelo nome de Neoclassicismo. No entendimento de Sena, o Barroco de Faria e Sousa esteve bem perto da época maneirista porque, além de proximidade temporal, sabe-se que Faria debruça-se sobre Camões desde os anos de 1620, limite que o autor de *Metamorfoses* propõe para a vigência do Maneirismo.

virtual, no sentido de possibilidades que se jogam ao devir como tempo de atualização, e adota um caráter meramente *digital* – uso esses termos a partir de Pierre Lévy. O que chamei de hipertexto é mesmo um aspeto buscado pelo Comentário, e recuperado por uma escrita em desdobramento como a de Sena. É hipertextual a conexão renascentista com a linguagem, cujo espírito permanece até o começo do Barroco para, ainda no século XVII, ir desaparecendo.

Hipertextual também é um aspeto da já indicada heterodoxia camoniana, o que faz Sena inclusive entender que Camões, demorasse mais a morrer, se tornaria um claro antissebastianista; sua obra já era vista como tal:

[...] o messianismo cristológico aparece como uma reacção espiritualista (ou «espiritual», mais corretamente) contra a reafirmação da autoridade da Igreja, qualquer igreja, como o único veículo para realizações messiânicas. [...] a cristologia messiânica de Camões, extremamente heterodoxa, mas sumamente posta no abstracto do moral e do metafísico, colidiria igualmente com os sebastianismos, com os «ortodoxos» sacristães, e mesmo se recusaria a manipulações de baixa política quanto a materializar-se em restaurações, mesmo altamente patrióticas (SENA 1980a: 244).

Ao mesmo tempo, segundo Sena, Camões é, e Faria e Sousa foi um leitor que não o ignorou, adepto de uma «cristologia messiânica» que nega dois autoritarismos ao mesmo tempo: o da Igreja, qualquer que seja, e o da «baixa política»⁵. Um sebastianismo de patriotismo parcial, talvez mesmo artificial, que negava o fato da aceitação generalizada, de acordo com Sena, da Monarquia Dual, fazia parte dessa «baixa política». Eu não sei, não se sabe, a força de algo que se possa entender como patriotismo em Faria e Sousa; sabemos que ele foi acusado em ambos os lados da fronteira luso-espanhola. O grande comentador d’*Os Lusíadas* e das *Rimas* jamais viveu sob o reinado de D. Sebastião, tendo nascido em 1590, dez anos após o estabelecimento da União Ibérica. O que eu leio em Sena de modo bastante agudo não é exatamente a reivindicação de um patriotismo para Faria e Sousa, nem para Camões, mas um questionamento da própria noção de patriotismo, entendendo-a como potencialmente despótica e punitiva.

Isso me lembra um grande poema, e quiçá eu só tenha escrito o que acabo de escrever justamente por causa dele: «Em Creta, com o Minotauro», de *Peregrinatio ad loca infecta*, de 1969. Cito só parte da primeira das cinco secções:

5 Vitor Aguiar e Silva, lendo o Sena que leu Camões, ressalta: «o “marxismo indefetível” de que Sena se reclamava [...] não tem em boa verdade relevância, nem sequer expressão, na sua conceptualização e na sua argumentação» (2009: 108) no campo da camonologia, sobretudo porque, vindo da alta política, poderia derivar num proselitismo perigoso.

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 [...]
(SENA 1989: 74).

O patriotismo, para Jorge de Sena, é, para dizer pouco, um valor discutível, inclusive pela facilidade que apresenta, por ser de natureza o mais das vezes vaga, forçada, de ser apropriado pelo já citado fascismo. O prefácio de Sena a Faria e Sousa apresenta uma citação a Tomás Tamayo de Vargas, crítico espanhol que redigiu parecer muito favorável ao Comentário. Sena destaca uma frase de Vargas: «o espírito de Luís de Camões é maior que a matéria de que tratou» (*apud* SENA 1980a: 186). Aposta à citação, a indicação de uma nota, que diz o seguinte:

Não cremos que isto deva interpretar-se como Vargas insinuando que Camões era, como génio, muito superior à história de Portugal, que celebrava, ao celebrar a viagem do Gama, mas sim que, tal como Faria o convencera com os seus comentários, Camões tivera, espiritualmente, no seu mesmo poema, ambições muito mais altas que a mera celebração patriótica (*ibidem*, p. 226).

Há, em suma, «ambições muito mais altas que a mera celebração patriótica», e delas Camões se terá alimentado. O exílio deu a Jorge de Sena e Faria e Sousa um tipo de estrangeiridade definitiva. O fora, enquanto lhes roubava a pacificação do solo pátrio e lhes complicava o sonho do retorno⁶, franqueou-lhes a experiência de um sentimento do mundo. Por essas e outras é que Sena escreveu: «Eu sou eu

6 O sonho do retorno é justo o que acalenta a viagem do Vasco da Gama, expresso na famosíssima estância 21 do Canto III:

Esta é a ditosa pátria minha amada,
À qual se o Céu me dá, que eu sem perigo
Torne, com esta empresa já acabada,
Acabe-se esta luz ali comigo.
Esta foi Lusitânia, derivada
De Luso ou Lisa, que de Baco antigo
Filhos foram, parece, ou companheiros,
E nela *antam* os íncolas primeiros. (III, 21)

Faria e Sousa e Sena não conseguiram ver a última luz na terra que Vasco da Gama identifica diretamente a uma herança báquica.

mesmo a minha pátria. A pátria / de que escrevo é a língua em que por acaso de gerações / nasci», torcendo Bernardo Soares num investimento na língua e no acaso. Faria, segundo Sena, era capaz de «profundamente entender Camões, que representara a dramaticidade da derrocada do sonho renascentista de liberdade e de dignidade individual da pessoa humana» (*ibidem*, p. 248). Com isso, o crítico do século XX entende no do XVII uma sensibilidade muito fina para além do Barroco, e, sobretudo, para além de um projeto que fosse celebratório, ou mesmo melancólico, da mera nacionalidade.

Agora, sim, ao número, mas só um bocadinho – faço a ressalva porque será uma visita muito breve e modesta perto da obsessão de Jorge de Sena com contas e contagens para ler Camões, especialmente n’*A estrutura d’Os Lusíadas*. O nobre leitor entende mesmo que há uma aritmosofia a «reger o poema (relevante que sempre foi na estética das proporções geométricas)» (SENA 1980b: 171). A continuação da frase recém-citada é investimento de Sena no Número de Ouro, de que outros leitores de Camões, como Vasco Graça Moura, também lançaram mão. Aos críticos que entendem que esse mergulho aritmosófico se situa entre o exagero e a invenção, Sena poderia dizer: pelo contrário, disparate é supor que um poema escrito no século XVI, de janelas abertas a místicas heterodoxas, ainda mais porque elaborado por um inquieto neoplatônico, não tenha investido numa relação misteriosa com os números – aliás, a aritmosofia possui, junto a outras práticas de decifração, grande familiaridade com uma prática de mover a linguagem que é típica do Comentário⁷. Jorge de Sena poderia ir ainda mais longe e acusar o seu tempo (e também o nosso, acrescento) de desencantado e arrogante, pois quer obrigar outros à mesma parca secularidade que o enforma. Um leitor como Sena, e leitoras como Fiana Hasse Pais Brandão e Yvette Centeno, poderão acusar de perneta um instrumental histórico de que nos sirvamos para ler *Os Lusíadas* se ele deixar de contemplar o mais ou menos esotérico, que, aliás, também faz parte da História⁸.

Mas realmente não pretendo sequer começar a pensar nisto, apenas pavimentar o brevíssimo sendeiro em que passearei. Aproveito essa minha estada com o Sena que leu Faria e Sousa lendo Camões para visitar uma antiga obsessão minha n’*Os Lusíadas*. Sena tem uma paixão não inconfessa pela Cabala, não tanto num sentido estrito, mas pelo coração que um olhar cabalístico exige. Ainda no começo do texto sobre Faria, Sena se refere a um número, relativo ao ano do lançamento da edição da Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1972, que chama sua atenção:

7 Não à toa Sena cita uma frase importante de Faria e Sousa no que toca à dedicação de Camões ao cálculo: «nuestro Poeta en todo anduvo con la medida en la mano» (*apud* SENA 1980a: 196).

8 À guisa de exemplo, cito a não solenidade com que Fiana ressalta a relação d’*Os Lusíadas* com a Cabala, tópico, ela virá a ressaltar, observado pioneiramente por Jorge de Sena: «[...] considero que a estrutura dos dez cantos de *Os Lusíadas* está moldada, a par e passo [...] nos dez Sefirot da Cabala e, por razões várias, que essa Cabala é de inserção judaica» (BRANDÃO 2007: 103).

O próprio Camões e mesmo Faria e Sousa ambos sorririam, pensando que este 4.º centenário suscita esta sensacional «reedição», que o gigantismo da obra sempre contraria, exactamente 333 anos depois de publicada... O cabalista neles veria aqui um claro sinal de que esse centenário significa, ou deve significar, acima de tudo, uma ressurreição de um poema tão maior e tão mais ambicioso que a celebração das glórias lusitanas, seu pretexto, por ele ser a celebração, através delas, da vitória da *virtù* sobre as contingências, e de como com tal *virtù* se reconquista, mais que a imortalidade histórica, o paraíso perdido (SENA 1980a: 171).

Se o sinal é claro, os cabalistas que moram naqueles que Sena homenageia não são mais cabalistas que ele próprio. No quarto centenário da publicação d'*Os Lusíadas*, Sena observa que se passaram 333 anos, número cheio do 3 da Trindade, da publicação do Comentário de Faria e Sousa. O poema, como sabemos, Sena o entende como maior que as glórias de um país, pois o que está em celebração é a *virtù*, algo inerente ao humano, não a Portugal apenas. Nesse sentido, vale a pena salientar o que Sena pensa do método de Faria e Sousa:

Às vezes, poderá parecer que, ao aplicar a *Os Lusíadas* os métodos de exegese que se usavam para todos os textos sagrados, ele está a ser ingénuo ou a tomar-nos por tolos. Mas sucede que, para Faria e Sousa, *Os Lusíadas* eram duplamente «sacros», ou mesmo triplamente: por serem uma afirmação portuguesa no mais alto nível da criação poética, por serem uma criação poética do mais alto nível, e por ele adivinhar no autor e na obra a firme intenção estrutural de colocar a liberdade da criação poética no plano do «sagrado», isto é, no plano do que significa e revela das correlações terríficas entre a história e o estar-se nesse mundo (*ibidem*, p. 200-201)⁹.

A definição de sagrado por Sena é notável: nesse plano está o que «significa e revela das correlações terríficas entre a história e o estar-se nesse mundo». É bastante distinta, por exemplo, do que Giorgio Agamben escreveria algumas décadas depois, entendendo sagrado como segregado, afastado. De acordo com o que Sena vê em Faria e Sousa, a sacralidade d'*Os Lusíadas* se encontra na sua natureza de poesia «do mais alto nível», e isso, penso, não tem a ver apenas com uma noção comparativa

9 Pode-se, nesse aspeto, avançar na relação entre poesia e conhecimento para Camões, muito bem expressa por Maria Vitalina Leal de Matos: «[...] o poeta *cria*, à imagem da criação divina, e cria a partir duma *ideia* – conceito, invenção ou descoberta que comportam, como é evidente, um fortíssimo conteúdo gnoseológico. A poesia torna-se dependente da ideação, da descoberta; e, inversamente, ela torna-se forma privilegiada de aceder ao conhecimento» (2011: 196).

de qualidade, mas com uma potência que, medievalmente falando, a poesia aciona mais que qualquer outra expressão: a capacidade de trovar, posto que o «trovador verdadeiro [...] é “encontrador” (*trouvère*), ou seja, “descobridor” (*trouveur*) da língua [...]. A poesia faz entrar na lógica da *relação*, da ligação, que é um ato ao mesmo tempo linguístico, poético, amoroso, político e nobre», como escreve Didier Ottaviani (2013: 156).

E sagrado, pois apenas a trova encontra um modo de a língua produzir o estar-se nesse mundo justamente por encontrar a língua mais profunda. Nesse sentido, a Idade Média não está tão distante assim de teorias que só no século XX foram engendradas. Ocorre-me um amplo espectro de ideias, de Jakobson a Barthes, de Kristeva a Paz, em cuja tangência está a irredutibilidade da poesia. É aí que reside a sagração num poema como *Os Lusíadas*, que só pode ser comentada pela adoção de uma exegese que entenda o poema como um texto sacro. Por isso, o problema da poesia é a reconquista do paraíso perdido, como salientou Sena, nada menos.

O texto de Ottaviani, a propósito, é sobre Dante. Sena investe na relação entre Camões e o amor de Beatrice, indicando, inclusive, que em 1572 se celebrava o primeiro centenário da tardia *editio princeps* umbra da obra-prima dantiana. Afastando-me um bocadinho de Faria e Sousa, noto que Sena, n’*A estrutura d’Os Lusíadas*, realiza uma matemática que não sou capaz sequer de descrever, quanto menos de imitar, para chegar a um dividendo que resulte 666 (SENA 1980b: 87). Já eu me contento em, contando as estrofes do poema, chegar à 666, a primeira do Canto VII, como muitas leituras, a de Sena inclusive, pioneiramente já observaram. Não no prefácio ao Comento de Faria e Sousa, mas num ensaio intitulado «Aspectos do pensamento de Camões através da estrutura linguística de *Os Lusíadas*», também de 1972, Sena aponta a recém-citada coincidência da vinda à luz do épico camoniano com o primeiro aniversário da publicação da *Divina comédia*. Gostaria de ressaltar uma passagem, na qual o demônio aparece, que me atrai:

Já foi dito que o principal personagem do que, segundo parece, pretendeu ser ao mesmo tempo contrapartida da ascensão da *Divina Comédia*, como da epifania histórica de *Os Lusíadas* – ou seja o *Paradise Lost* – é o próprio Milton, mais do que Adão e Eva, mais do que aquele Demônio a cujo partido, no dizer irónico de outro poeta irmão destes visionários, William Blake, Milton pertencia sem o saber. E quiçá a chave de muitos mistérios estruturais de *Os Lusíadas* resida em que, na epopeia, seja o próprio escritor a principal personagem [...]. Apenas uma reserva terá de ser posta, e é decisiva: nem [...] é Camões do partido do Demônio sem que o saiba, nem Inferno no sentido das crenças tradicionais existe no poema, nem o Demônio reina nele [...]. Para ele existe, sim, o Mal, mas um mal que reside em nós como indivíduos esquecidos

do que devemos à nossa dignidade, para connosco e para com os outros. O Demónio existe em *Os Lusíadas*, mas é aquele espírito maligno que menos nos tenta com o pecado, do que nos apavora com a adivinhação do futuro ou com o reconhecimento do que, de futuro inexorável, possa existir em nós, como indivíduos ou como membros de uma colectividade que se esqueça do que deve ao seu próprio destino (SENA 1980a: 276-277) .

O pensamento espiralar de Jorge de Sena ajuda o meu próprio a se dirigir a muitos lugares. Este ensaio tem de começar a começar a se concluir, portanto passo apenas a tocar a fronteira de problemas que me interessam muito. Roberto Esposito nos lembra que a palavra comunidade deriva do latim *munus*, que significa lei, mas também oferta. Para se pertencer a uma comunidade, ao indivíduo era exigido que fizesse uma oferta, exceto nos casos de quem tivesse imunidade, palavra que também parte de *munus*. Penso nisso porque Sena escreve «coletividade» e, logo depois, pensa em dever, ou num esquecimento do dever que, para ele, é demoníaco, ou seja, é um dos avatares do que Camões entendia como o mal. A referência ao *Paradise Lost* de Milton aponta que, tanto no poema inglês como no português, a personagem principal é o poeta, sendo aquele simpático ao demônio e este, não. E Sena aqui liga o Demônio n' *Os Lusíadas* ao mal que fere a comunidade.

Munus, num contexto demoníaco, me lembra duas estrofes muito importantes do Canto IV do poema: a estrofe 74, na qual tem continuidade a fala de um dos personagens do sonho premonitório de D. Manuel, e a estrofe 75, que é o salto para a vigília:

[...]

Eu sou o ilustre Ganges, que na terra
celeste tenho o berço verdadeiro;
Estoutro é o Indo, Rei, que, nesta serra
Que vês, seu *nascimento* tem primeiro.
Custar-te-emos, contudo, dura guerra;
Mas insistindo tu, por derradeiro,
Com não vistas vitórias, sem receio
A quantas gentes vês porás o freio.

Não disse mais o Rio ilustre e santo,
Mas ambos *desparecem* num momento.
Acorda Emanuel *cum* novo espanto
E grande alteração de pensamento.
Estendeu nisto Febo o claro manto
Pelo escuro *Hemisperio* sonolento;
Veio a manhã no céu pintando as cores
De pudibunda rosa e roxas flores. (IV, 74-75)

Os versos finais da 73, os que guardam a rima entre sétimo e oitavo versos, são: «Te avisamos que é tempo que já mandes / A receber de nós tributos grandes» (III, 73, 7-8). A estrofe 75 do Canto IV é a 666 do poema se a contagem for de trás para frente, bem ao modo diabólico, e esta conclui um sonho que começa na estrofe 68. Não obstante, é na estrofe 66 que Manuel, o sonhador, é apresentado, e ela indica que ele «Tomou mais a conquista do mar largo» (IV, 66, 8). Isso me permite localizar um terreno diabólico no Canto IV, exatamente entre a estrofe 66 e a 75, que é a 666 ao contrário – esse terreno se torna mais duro a partir da estrofe 73, quando ao Rei fala o Ganges. Preciso citar a 666, a primeira do Canto VII, para poder dar meu singelo avanço:

Já se viam chegados junto à terra,
Que desejada já de tantos fora,
Que entre as correntes Índicas se encerra
E o Ganges, que no Céu terreno mora.
Ora sus, gente forte, que na guerra
Quereis levar a palma vencedora:
Já sois chegados, já tendes diante
A terra de riquezas abundante. (VII, 1)

Vejo *munus* nos «tributos grandes», mas, também, algo distinto disso: é que o pagamento permite a quem paga pertencer a uma comunidade, mas que comunidade é esta? Quem fala, claro, não é o Ganges, mas uma versão do Ganges num sonho de um rei ocidental no começo do processo de colonização. Que *munus* é esse que se impõe a quem não se propôs a pagá-lo? Penso isso porque o desejo pela própria submissão só pode ser a projeção de Oriente que se anuncia num sonho ocidental.

Não julgo descabido entender que, em algum nível, a viagem se dá justo entre as duas 666: a primeira delas vê o Rei se mover do sonho para a ação – o projeto, a quimera; a segunda, a chegada à Índia: o fim do trajeto. O sonho é mercantil e expansionista, mas Indo e Ganges não, são sagrados, assim como *Os Lusíadas*, nas perspectivas de Faria e Sousa e de Sena. A presença do sagrado em contexto imperialista cria um choque, e é justamente isto o que me parece possuir uma legibilidade demoníaca nessas estrofes, ou séries de estrofes – as estâncias seguintes do Canto VII são um chamado à Igreja Católica a assumir seu papel no mundo, e o demais da primeira louva coragem e guerra. Não avanço nesse aspeto aqui, apenas o indico para citar de novo «a cristologia messiânica de Camões, extremamente heterodoxa», «contra a reafirmação da autoridade da Igreja, qualquer igreja, como o único veículo para realizações messiânicas» – ou seja, como entender o começo do Canto VII pensando no poeta como amador de um Cristo desinstitucionalizado?

De novo: «nem, segundo as tessituras linguísticas da epopeia portuguesa, é Camões do partido do Demónio sem que o saiba, nem Inferno no sentido das crenças tradicionais existe no poema, nem o Demónio reina nele». Onde então o Demónio se situa, onde suas andanças?¹⁰ Volto a voltar a Sena: para Faria e Sousa, segundo seu respeitoso leitor, *Os Lusíadas* são sacros porque põem «a liberdade da criação poética no plano do “sagrado”, isto é, no plano do que significa e revela das correlações terríficas entre a história e o estar-se nesse mundo». Já indiquei a leitura que Giorgio Agamben fez do sagrado; agora, paro nela por um átimo:

[...] o jogo libera e desvia a humanidade da esfera do sagrado, mas sem a abolir simplesmente. O uso a que o sagrado é devolvido é um uso especial, que não coincide com o consumo utilitarista [...]. As crianças, que brincam com qualquer bugiganga que lhes caia nas mãos, transformam em brinquedo também o que pertence à esfera da economia, da guerra, do direito e das outras atividades que estamos acostumados a considerar sérias (AGAMBEN 2007: 67).

Sagrado, para o Sena que leu Faria e Sousa, tem a ver com estar no mundo, com História. Entendo que os dois terrenos 666 d’*Os Lusíadas* que indiquei (há outros) guardam uma profanação de tipo não lúdico, não infantil, mas uma perversão do sagrado, um uso, para falar com Agamben, utilitarista, mercantil, bélico – evidência disso é os «tributos grandes» serem privilégio de uma não comunidade, o que, por sua vez, dana o *munus*. Se escrevi páginas acima que há uma dissidência entre Sena e Agamben acerca de sagração e profanação, noto agora uma legibilidade consoante: o que garante o sagrado na perspectiva histórica de Camões é justamente uma dinâmica de jogo, posto que a própria arquitetura do poema, tão sacra, é uma organização cheia de ludo.

Os deuses no poema já são pagãos, e só o são porque existia, naquele tempo, uma religiosidade, não obstante as portas que muitas mentes inquietas (se) abriram à heterodoxia, dominante, inescapável. Mas da impotência deles julgo que surge uma potência nova, ainda impotente, mas estruturante para se construir a «liberdade da criação poética»: a potência da linguagem, do nome. Isso, a que se pode chamar de fingimento¹¹, não se distancia tanto da ideia de jogo,

10 Não posso deixar de ressaltar que Jorge de Sena possui, como John Milton, inocultada *Sympathy for the Devil*. A ficção é o espaço de sua obra em que isso fica mais clarividente (não obstante exemplos como o volume de poesia *Exorcismos*, de 1972): saltam aos olhos os títulos das recolhas senianas de contos *Andanças do demónio*, de 1960, e *Novas andanças do demónio*, de 1966. Ambos os livros saíram antes da canção dos Stones, diga-se de passagem.

11 Tenho em mente, é quase óbvio, os versos da estrofe 82 do Canto X: «Aqui, só verdadeiros, gloriosos / Divos estão, porque eu, Saturno e Jano, / Júpiter, Juno, fomos fabulosos, / Fingidos de mortal e cego engano» (CAMÕES 1978: X, 82, 1-4).

que penso agora n'Os *Lusíadas* em plena articulação com o sagrado. Tendo já de terminar o texto, fico tentado a seguir tentando tatear o que se joga entre os dois terrenos 666 do poema. Além disso, gostaria de me dar a uma aventura nova, que procure em Baco – e Baco é e não é demoníaco ou diabólico no épico camoniano –, visitando avidamente Eurípedes, uma encruzilhada entre sagrado, jogo + arte e dilaceramento. Jogo-me a mensagem na garrafa para uma praia mais ou menos próxima no tempo.

Bibliografia:

- AGAMBEN, Giorgio (2007) – «Elogio da profanação». In *Profanações*. Trad. Selvino J. Assman. São Paulo: Boitempo, p. 65-79.
- BRANDÃO, Fiama Hasse Pais (2007) – «A ilha do amor». In *O Labirinto camoniano e outros labirintos*. 2ª ed. Lisboa: Teorema, p. 101-112.
- CAMÕES, Luís de (1978) – *Os Lusíadas*. Ed. Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editora.
- ESPOSITO, Roberto (2003) – *Communitas: Origen y Destino de la Comunidad*. Trad. Carlos Rodolfo Molinari Marotto. Buenos Aires: Amorrortu.
- FOUCAULT, Michel (1999) – *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 8ª ed. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes.
- MATOS, Maria Vitalina Leal de (2011) – «Lirismo e conhecimento em Camões». In *Camões: sentido e desconcerto*. Coimbra: Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, p. 195-208.
- OTTAVIANI, Didier (2013) – «A potência da linguagem em Dante». In Marcus Reis Pinheiro, et al. org. – *Neoplatonismo, mística e linguagem*. Niterói: EDUFF, p. 141-163.
- SENA, Jorge de (1989) – *Poesia-III*. Lisboa: Edições 70.
- SENA, Jorge de (1980a) – *Trinta anos de Camões (1948-1978): (estudos camonianos e correlatos)*. Lisboa: Edições 70.
- SENA, Jorge de (1980b) – *A estrutura de «Os Lusíadas» e outros estudos camonianos e de poesia peninsular do século XVI*. Lisboa: Edições 70.
- SILVA, Vítor Aguiar e (2009) – *Jorge de Sena e Camões: trinta anos de amor e melancolia*. Coimbra: Angelus Novus.

NOTAS BIOGRÁFICAS

ABEL BARROS BAPTISTA

Professor no departamento de Estudos Portugueses da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Ensina Literatura Brasileira e os seus outros principais campos de interesse são Teoria da Literatura e o ensino da Literatura. Publicou vários livros sobre temas e autores da literatura portuguesa e brasileira, destacando-se os seus trabalhos sobre Camilo Castelo Branco e Machado de Assis. É coordenador da linha de investigação Tradição Literária, Textos, Artes, Teorias do Instituto de Estudos de Literatura e Tradição.

ALEXANDRA LOPES

Investigadora em Estudos de Tradução, é atualmente vice-diretora da Faculdade de Ciências Humanas e diretora do Centro de Estudos de Comunicação e Cultura, onde coordena a linha de investigação Literature and the Global Contemporary. Entre os trabalhos mais recentes, contam-se a coedição de *Mudam-se os tempos, Mudam-se as traduções* (UCE, 2022), *Translating Fear – Translated Fears. Understanding Fear across Languages and Cultures* (Peter Lang, 2021), *Era uma vez a tradução... | Once upon a Time there was Translation...* (UCE, 2020), *Age of Translation. Early 20th-century Concepts and Debates* (Peter Lang, 2017) e de *Mediations of Disruption in Post-conflict Cinema* (Palgrave Macmillan, 2016). Tem inúmeros artigos em publicações nacionais e internacionais. Traduziu, entre outros, *Ensaio sobre o dia conseqüido* de Peter Handke (1994, ed. rev.: 2021), *A terra das ameixas verdes* de Herta Müller (1999) e *Fúria* de Salman Rushdie (2002).

ANA LUÍSA AMARAL

Ana Luísa Amaral nasceu em Lisboa em 1956. Autora de mais de três dezenas de livros de poesia, drama, ficção ou ensaio, traduzidos e publicados em países como Espanha, Colômbia, Venezuela, México, Brasil, Inglaterra, França, Suécia, Itália, Holanda, Eslovénia ou Estados Unidos da América. Traduziu vários poetas, como Emily Dickinson, William Shakespeare ou Louise Glück. Recebeu distinções em Portugal e no estrangeiro, como o Prémio PEN de Ficção, o Prémio Correntes D'Escritas, o Prémio Giuseppe Acerbi, o Grande Prémio de Poesia da APE, o Prémio Internazionale Fondazione Roma, o Prémio Leteo, o Prémio Vergílio Ferreira, ou, recentemente, o Prémio Rainha Sofia de Poesia Ibero-americana. Professora aposentada da Universidade do Porto. As suas áreas de investigação são os Estudos Feministas, Poéticas Comparadas e os Estudos *Queer*. Tem com Luís Caetano um programa de poesia na Antena 2, *O som que os versos fazem ao abrir*.

Bolseira de pós-doutoramento da Fundação para a CIT, integrada no IELT, FCSH, Universidade Nova de Lisboa, com o projeto O Conselheiro Aires e o Problema do Livro em Machado de Assis. Integra o projeto ENTRIB - Entremezes Ibéricos: Inventariação, Edição e Estudo, do CET da Universidade de Lisboa. Coeditou (com Cristina Sobral) *Coração, cabeça e estômago*, de Camilo Castelo Branco (IN-CM, 2019) e com Marta Pacheco Pinto e Joana Moura, *Genetic Translation Studies: Conflict and Collaboration in Liminal Spaces* (Bloomsbury, 2021). Fez também parte da equipa responsável pela edição crítica da *Crónica de D. João I - Parte I*, de Fernão Lopes (IN-CM, 2019).

Investigadora no Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (Faculdade de Letras da Universidade do Porto) e na Universidade de Harvard. Está a desenvolver um projeto financiado pela FCT [SFRH/BPD/115342/2016] sobre as relações entre Literatura e Cinema. É coeditora dos livros *Estética e política entre as artes* (Edições 70) e *Escrita e imagem* (Documenta). Faz parte da equipa da *Skhema: Revista Interartes*. Foi curadora do ciclo «O Cinema e as outras artes», no Teatro do Campo Alegre, no Porto. Participa regularmente em colóquios internacionais. Tem vários textos publicados sobre cinema, literatura e intermedialidade, bem como livros de poesia. Doutorada pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, com uma dissertação sobre Maurice Blanchot e Samuel Beckett.

Doutorou-se na Universidade do Minho com a tese *Ver. Escrever – José Régio, o texto iluminado* (2000). É atualmente professora Catedrática nesta Universidade onde dirige o mestrado em Literaturas de Língua Portuguesa e o doutoramento em Ciências da Literatura. Foi editora da revista *Diacrítica* e é codiretora da *Revista zi* (<https://revistas.uminho.pt/index.php/zi>). As suas principais áreas de interesse centram-se na Literatura Portuguesa moderna e contemporânea e nos Estudos Comparados, Interartísticos e Intermediais, coordenando um Grupo de Investigação em Estudos de Identidade(s) e Intermedialidade(s). As suas publicações mais recentes têm contemplado as teorias e as práticas da representação retratística, assim como casos de diálogo intermedial na literatura portuguesa contemporânea.

FÁTIMA FREITAS MORNA

Professora na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde ensina sobretudo Literatura Portuguesa e Espanhola. Doutorada em Literatura Portuguesa pela mesma universidade, com uma tese sobre a poesia de Vitorino Nemésio (1988), ensinou também nos Estados Unidos, na Dinamarca, na Alemanha e em Espanha. Eça de Queirós Antero de Quental, Pessoa e Jorge de Sena são alguns dos autores que mais tem trabalhado. Destacam-se os estudos relativos à obra de Vitorino Nemésio, tendo sido responsável pela edição das *Obras completas* entre 1989 e 1994, e comissariado a exposição comemorativa do centenário do nascimento do autor na Biblioteca Nacional de Portugal (2001).

FERNANDO CABRAL MARTINS

Professor jubilado da Universidade Nova de Lisboa. Organizou o *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo português*, em 2008. Coordena, desde 2012, o site Modern!smo.pt. Além de artigos sobre literatura e arte, publicou os seguintes livros: *Cesário Verde ou a transformação do mundo*, 1988; *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, 1994; *O Trabalho das imagens*, 2000; *Julio, o Realismo mágico*, 2005; *Introdução ao estudo de Fernando Pessoa*, 2014; *Mário Cesariny e o virgem negra*, 2016; *Cinzareia*, 2021. Publicou também livros de ficção, entre os quais *Ao cair da noite* (1989), *O deceptista* (2003), *A flor fatal* (2009) e *Taxi* (2019).

FREDERICO PEDREIRA

Poeta, romancista, ensaísta e tradutor. O livro *Uma aproximação à estranheza*, baseado na sua tese de doutoramento, ganhou o Prémio INCM-Vasco Graça Moura de Ensaio em Humanidades. O seu primeiro romance *A lição do sonâmbulo* ganhou o Prémio de Literatura da União Europeia 2021, e o Prémio Literário Fundação Eça de Queiroz. Mais recentemente, publicou o livro de poesia *Coração lento* (Assírio & Alvim, 2021) e o livro de ensaios *Um virar de costas sedutor* (Relógio D'Água, 2022).

GOLGONA ANGHEL

Professora auxiliar no Departamento de Estudos Portugueses da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Licenciou-se em 2003, em Estudos Portugueses e Espanhóis na Faculdade de Letras da Universidade de

Lisboa, onde, mais tarde, iria concluir o Doutoramento (2009) em Literatura Portuguesa Contemporânea. Publicou alguns livros de ensaios – *Eis-me acordado muito tempo depois de mim, uma biografia de Al Berto* (Quasi Edições, 2006), *Cronos decide morrer, viva Aiôn, Leituras do tempo em Al Berto* (Língua Morta, 2013), *A forma custa caro: exercícios inconformados* (Documenta, 2018) – e preparou uma edição diplomática dos *Diários* do poeta Al Berto (Assírio & Alvim, 2012). Nas horas vagas, escreve também poesia: *Vim porque me pagavam* (Mariposa Azul, 2011), *Como uma flor de plástico na montra de um talho* (Assírio & Alvim, 2013), *Nadar na piscina dos pequenos* (Assírio & Alvim, 2017).

GUSTAVO RUBIM

Professor de Literatura na Universidade Nova de Lisboa. Publicou uma edição da *Clepsydra*, de Camilo Pessanha, na revista *Colóquio-Letras* (2000). Autor dos livros *Experiência da alucinação: Camilo Pessanha e a questão da poesia* (1993), *Arte de sublinhar* (2003) e *A canção da obra* (2008). É investigador no Instituto de Estudos de Literatura e Tradição (IELT) da FCSH-UNL. Escreve crítica literária no jornal *Público*.

HÉLIO ALVES

Professor associado com agregação da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e diretor do Centro de Estudos Comparatistas da mesma Faculdade. Foi docente da Universidade de Évora e da Universidade de Macau. Dedicou-se sobretudo ao estudo da literatura do Renascimento português e europeu. Publicou *Camões, Corte-Real e o sistema da epopeia quinhentista* (2001), *Tempo para entender: história comparada da literatura portuguesa* (2006) e ensaios sobre Renascimento, Barroco e Luís de Camões em *O cânone* (2020), entre vários outros livros, capítulos e artigos. Gravou dois álbuns de originais em CD para piano solo.

ISABEL ALMEIDA

Doutorada em Literatura Portuguesa pela Universidade de Lisboa, com uma tese intitulada *Livros portugueses de cavalaria, do Renascimento ao Maneirismo* (1999), orientada pelos professores Aníbal Pinto de Castro e Maria Vitalina Leal de Matos. Professora auxiliar da Faculdade de Letras da mesma Universidade. Integrou

a equipa responsável pela edição d'Os *Lusíadas comentados por D. Marcos de S. Lourenço* (CIEC, 2014). Trabalhos sobre Gil Vicente, Jorge F. de Vasconcelos, Fernão Mendes Pinto, padre António Vieira ou Camões encontram-se publicados em revistas e volumes coletivos, como o *Dicionário de Luís de Camões* (2011), dirigido por Vítor Aguiar e Silva, ou *A biblioteca camoniana de D. Manuel II* (2015), coordenado por José Augusto Cardoso Bernardes.

ISABEL CRISTINA RODRIGUES

Licenciou-se em 1989 na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, em Línguas e Literaturas Modernas (Estudos Portugueses e Franceses). Professora auxiliar com agregação do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro (onde leciona desde 1991), tendo apresentado uma dissertação de doutoramento sobre a obra de Vergílio Ferreira (*A palavra submersa: silêncio e produção de sentido em Vergílio Ferreira*), publicada em 2016 pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda, obra esta que foi contemplada com o Grande Prémio de Ensaio «Eduardo Prado Coelho» da Associação Portuguesa de Escritores (APE) em 2017. Tem ainda outros dois volumes dedicados ao escritor, *A poética do romance em Vergílio Ferreira* (Lisboa, Colibri, 2000) e *A vocação do lume. Ensaios sobre Vergílio Ferreira* (Coimbra, Angelus Novus, 2009), exercendo maioritariamente a sua docência e investigação nos domínios da Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea e da Teoria da Literatura, em cujo âmbito tem publicado ensaios em livros e revistas nacionais e estrangeiras. Em extensão do seu percurso académico, tem integrado júris de prémios literários como os da Associação Portuguesa de Escritores (Grande Prémio de Romance e Novela, Grande Prémio de Literatura Biográfica, Grande Prémio da Crónica e Grande Prémio de Ensaio), bem como o painel de Estudos Literários encarregado da avaliação de projetos de doutoramento e pós-doutoramento da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT).

JOÃO DIONÍSIO

Professor de Literatura Portuguesa e de Crítica Textual na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. As suas publicações mais recentes são: *Agora entra no vento: tradução e génese na obra de M. S. Lourenço* (Biblioteca Nacional de Portugal, 2020), a edição de Fernando Pessoa, *Vinte anos de poesia ortónima. I – 1915-1920* (Imprensa Nacional, 2020) e *Doença bibliográfica*, um livro de ensaios sobre espólio e edição da obra pessoana e de outros escritores (Imprensa Nacional, 2021).

Licenciado em Literaturas Modernas, Mestre em Literaturas Comparadas e doutorado em Estudos de Cultura, o seu trabalho literário inclui obras de poesia (*A lenta rendição da luz*), conto, ensaio (*Jorge de Sena: sinais de fogo como romance de formação*, Prémio PEN Clube e Prémio Jorge de Sena) e tradução (*Ciência Nova* de Giambattista Vico, Prémio de Tradução Científica e Técnica FCT/União Latina; *Canções de inocência e de Experiência* de William Blake; *Vida nova* de Dante Alighieri; *Emma* de Jane Austen; *Ulisses* de James Joyce; obras de Virginia Woolf, Umberto Eco e George Steiner; e recentemente a *Divina comédia*). Foi Diretor da Orquestra Nacional do Porto e Diretor do Instituto das Artes. Professor da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa.

JOSÉ BÉRTOLO

Investigador de pós-doutoramento no Instituto de Estudos de Literatura e Tradição da Nova FCSH e professor convidado na ESAD-CR. Doutorou-se pela Universidade de Lisboa (2019), no PhDComp, um programa de doutoramento FCT em parceria com a U. Bologna (Itália) e a KU Leuven (Bélgica). Colabora com o Centro de Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa desde 2013 e integra, ainda, a equipa de investigação da Cátedra Cascais Interartes. Foi docente na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa em 2017-2018, lecionando Análise Fílmica, e em 2019 foi investigador visitante na Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3. Programou ciclos de cinema em instituições culturais e académicas, publicou artigos e apresentou comunicações em Portugal, França e no Reino Unido. Publicou, entre outros, os livros *Sobreimpressões: leituras de filmes* e *Espectros do Cinema: Manoel de Oliveira e João Pedro Rodrigues* (Documenta, 2019-2020). As suas principais áreas de investigação são os Estudos Fílmicos, os Estudos Intermediais e os Estudos de Fotografia. É fotógrafo: <https://www.josebertolo.com>.

LUIS MAFFEI

Professor de Literatura Portuguesa da Universidade Federal Fluminense e bolsista em Produtividade do CNPq. Recebeu a bolsa Jovem Cientista de Nosso Estado (Faperj) entre 2015 e 2017. No ensaísmo, publicou *Do mundo de Herberto Helder* (Oficina Raquel, 2017), *Despejo quieto: ensaios sobre poesia portuguesa* (EdUFF, 2015), *A vida repercutida: uma leitura da poesia de Gastão Cruz* (com Pedro Eiras; Esfera do Caos, 2012), entre outros. Como poeta, editou diversos livros, entre os quais

Via (Coisas de Ler, 2019), *40* (Guilhotina, 2015) e *Signos de Camões* (Companhia das Ilhas, 2012). É um dos autores, com Nei Lopes e Mauricio Murad, de *Contos da colina: 11 ídolos do Vasco e sua imensa torcida bem feliz* (Oficina Raquel, 2012). Tem textos editados em diversas revistas, como *Colóquio-Letras*, *Cadernos de Literatura Comparada*, *Via Atlântica* etc. É sócio-benfeitor do Real Gabinete Português de Leitura/RJ. Pelo conjunto da obra recebeu, em 2013, o Prêmio Icatu de Artes – Literatura.

MARIA SEQUEIRA MENDES

Professora auxiliar na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Foi *Beaufort Visiting Scholar* em St John's College, na University of Cambridge, em 2017. Entre 2005 e 2018, ensinou na Escola Superior de Teatro e Cinema. Publicou os livros *O desensino da arte* (com Marisa F. Falcón e Marta Cordeiro, Documenta, 2022), *Adopção tardia* (FFMS, 2021), *The Ordeals of Interpretation* (IUC, 2020). Escreveu ainda artigos para revistas como a *Law and Literature* e *Law and Humanities*. Coedita o site de poesia e crítica *Jogos Florais*, colabora com o Teatro Cão Solteiro e com o Teatro Nacional São João.

MÁRIO AVELAR

Professor catedrático em Estudos Ingleses e Americanos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. O seu livro mais recente intitula-se *Poesia e artes visuais: confessionalismo e éfrase* (Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2018). É também autor de *O essencial sobre Shakespeare* e de *O essencial sobre Walt Whitman*. Traduziu Melville, Plath, Lowell, Carroll, Renault, Woolf, Hopkins, entre outros. Romancista, publicou *Pentâmetros jâmbicos* e *Inveja: uma novela académica*. Até à data conta com três livros de poesia. Alguns poemas seus figuram em *Poezz*, a antologia sobre a presença do jazz na poesia de língua portuguesa. Em *Coreografando melodias no rumor das imagens*, publicado em maio de 2018 pela Imprensa Nacional, Mário Avelar reuniu o conjunto da sua produção poética.

MIGUEL RAMALHETE GOMES

Professor auxiliar na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, assim como investigador no CEAUL-ULICES (Centro de Estudos Anglisticos da Universidade de Lisboa) e no CETAPS (Centre for English, Translation, and Anglo-Portuguese Studies). Publicou em 2014 *Texts Waiting for History: William Shakespeare*

Re-Imagined by Heiner Müller (Brill; Rodopi); coeditou, com Jorge Bastos da Silva, *English Literature and the Disciplines of Knowledge, Early Modern to Eighteenth Century* (Brill; Rodopi, 2017) e, com Teresa Botelho e José Eduardo Reis, *Utopian Foodways: Critical Essays* (U.Porto Press, 2019). Tem vindo a publicar sobre drama do Renascimento inglês, estudos utópicos, estudos irlandeses e banda desenhada. Encontra-se a preparar um livro sobre usos de Shakespeare no tempo da austeridade em Portugal.

MIGUEL TAMEN

Diretor da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa onde ensina no Programa em Teoria da Literatura e no departamento de Literaturas Românicas. Entre 2000 e 2014, professor visitante na Universidade de Chicago; entre 2003-2004, *senior fellow* no Stanford Humanities Center; e entre 2010-2011, Rockefeller Fellow no National Humanities Center. É autor de nove livros, entre os quais *Friends of Interpretable Objects* (Harvard UP, 2001) e *What Art Is Like, In Constant Reference to the Alice Books* (Harvard UP, 2012), para além de artigos, traduções e edições. *Artigos portugueses* foi publicado em primeira edição pela Assírio & Alvim em 2002. Mais recentemente: *A Universidade como deve ser* (com António M. Feijó, FFMS, 2017), *O Cânone* (com António M. Feijó e João R. Figueiredo, Tinta da China, 2020), *Erro extremo II* (Tinta da China, 2021) e *Closeness* (Juxta Press, 2021).

MIGUEL-PEDRO QUADRIO

Investigador no Centro de Estudos de Comunicação e Cultura e professor na Faculdade de Ciências Humanas, da UCP, Miguel-Pedro Quadrio doutorou-se em Estudos de Cultura, na mesma escola, com a tese *Dispositivo crítico. Condições de possibilidade da crítica jornalística em Portugal*, sob orientação de Isabel Capeloa Gil. Acorando-se na abordagem da teoria crítica e dos estudos artísticos, tem dedicado a sua investigação à possibilidade, relevância sistémica e histórica da crítica de artes performativas em Portugal. Publicou *Em nome da crítica* em janeiro de 2022 (UCE). Prepara a edição de textos inéditos de Eduardo Scarlatti e um volume sobre a revista *O actor. Expositor de Signos Teatrais*, projeto editorial da produtora Cassefaz. Fez crítica de teatro no jornal *Diário de Notícias*. Na Direção-geral das Artes e como especialista na área do teatro integrou diversos júris de apoio às artes. Colaborou com as companhias Teatro da Garagem e Companhia de Teatro de Almada como editor e dramaturgista.

NUNO AMADO

Professor auxiliar na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Completou o seu doutoramento no Programa em Teoria da Literatura, da mesma faculdade, com uma tese intitulada *Ricardo Reis (1887-1936)*. Em 2008, obteve no mesmo Programa em Teoria de Literatura o grau de Mestre com uma dissertação sobre Franz Kafka. É investigador do Centro de Estudos de Comunicação e Cultura da Universidade Católica Portuguesa e colabora regularmente com a equipa do projeto Estranhar Pessoa. Autor de *Os anos da vida de Ricardo Reis (1887-1936)*.

NUNO JÚDICE

Nasceu em Mexilhoeira Grande, Algarve, em 1949. Licenciado em Filologia Românica na Faculdade de Letras de Lisboa e Doutorado em Literaturas Românicas Comparadas na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, onde foi professor associado de 1976 a 2015. Tem publicados livros de poesia, de ficção, de ensaio e de teatro, sendo o seu primeiro livro, *A noção de poema*, de 1972. Está traduzido em muitas línguas. Exerce também com regularidade um trabalho de tradutor de poesia e de teatro. Desempenhou as funções de Conselheiro Cultural da Embaixada de Portugal em França, entre 1997 e 2004, e de diretor do Instituto Camões em Paris, nesse período. Em 2013, pelo conjunto da sua obra, recebeu o Prémio Reina Sofía de Poesia Iberoamericana. Dirige desde 2009 a revista *Colóquio-Letras* da Fundação Calouste Gulbenkian. Por ocasião dos 50 anos de *A noção de poema* publica a antologia *50 Anos de poesia: antologia pessoal (1972-2022)*.

RITA PATRÍCIO

Ensina na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e é membro do seu Centro de Estudos Comparatistas. Publicou *Episódios. Da teorização estética em Fernando Pessoa* (2012) e *Apontamentos: Pessoa, Nemésio, Drummond* (2016); e coeditou com Osvaldo M. Silvestre *As conferências do cinquentenário da Teoria da Literatura de Vitor Aguiar e Silva*. Autora de vários ensaios, em volumes coletivos e em revistas especializadas, decorrentes dos seus estudos sobre Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea, nomeadamente sobre Fernando Pessoa e Vitorino Nemésio.

Professora catedrática aposentada da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, é investigadora do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa. Integrou a Direção do ILCML em vários mandatos, e foi coordenadora do Grupo Intermedialidades. Tem privilegiado o estudo da poesia portuguesa e das poéticas modernas e contemporâneas. No âmbito da Literatura Comparada e dos Estudos Interartes, os seus trabalhos privilegiam as relações intermediais e transmediais da poesia moderna e contemporânea com as artes visuais e o cinema. Algumas publicações no âmbito do ensaio: *A forma informe: leituras de poesia* (2010), *O cinema da poesia* (2012, 2ª ed. 2017), *Os nomes da obra, Herberto Helder ou o poema contínuo* (2016), *Devagar, a poesia* (2022, no prelo). Coorganizou a antologia *Poemas com cinema* (Assírio & Alvim, 2010) e organizou a *Antologia dialogante de Poesia portuguesa* (Assírio & Alvim, 2021). Codirige a revista Elyra (<<http://www.elyra.org/>>).

Professor catedrático da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, onde dirige o Departamento de Estudos Anglo-Americanos. É membro do CETAPS (Centre for English, Translation and Anglo-Portuguese Studies) e coordenador da área de investigação Relational Forms: Medial and Textual Transits in Ireland and Britain. Os seus interesses como docente e autor de um amplo conjunto de publicações incluem Shakespeare, a literatura irlandesa contemporânea, a tradução e as relações entre a literatura e as artes visuais. Enquanto tradutor literário, publicou versões de Shakespeare, Christopher Marlowe, Seamus Heaney e Philip Larkin. É membro da direção do consórcio doutoral europeu MOVES – Migration and Modernity: Historical and Cultural Challenges. De 2013-2021, foi presidente da ESRA (European Shakespeare Research Association).

Professora catedrática jubilada da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, é autora dos seguintes livros: *Tão simples como isso* (1982), *E se-pára* (1988), *Alegria da comunicação* (1990), *Aprendizagem do incerto* (1990), *A legitimação em literatura* (1994), *Carlos de Oliveira: o testemunho inadiável* (1996), *Agustina Bessa-Luís: as hipóteses do romance* (1998), *Teoria da desposseção* (1988), *A inocência do devir* (2003), *Sobretudo as vozes* (2004), *Literatura defesa do atrito* (2004), *A anomalia poética* (2006), *A estranheza-em-comum* (Lumme, 2012), *O nascer do mundo nas suas passagens* (2021), *Inconjuntos* (2021).

Organizadoras da obra

JOANA MATOS FRIAS

Professora associada na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, membro da Direção do Centro de Estudos Comparatistas da mesma Faculdade, colaboradora do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa e do projeto Estranhar Pessoa. Autora de *Cinefilia e cinefobia no Modernismo português* (2014) e de *O murmúrio das imagens* (2018), entre outros livros de ensaios, tem publicado artigos sobre obras da literatura portuguesa moderna e contemporânea em diversas revistas e volumes coletivos.

JOANA MEIRIM

Professora auxiliar convidada na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, investigadora do Centro de Estudos de Comunicação e Cultura da Universidade Católica Portuguesa e colaboradora do IELT. Doutorou-se no Programa em Teoria da Literatura da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa com uma tese dedicada a Alexandre O'Neill e Jorge de Sena. Com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian, foi investigadora responsável do projeto Lugares de O'Neill. Recentemente editou um volume de entrevistas de Alexandre O'Neill (*Tinta da China*, 2021) e coorganizou um livro sobre o ensino da literatura (IELT-Nova FCSH, 2021). Coedita o site de poesia e crítica *Jogos florais*.

A crítica de Jorge de Sena

BNP
BIBLIOTECA
NACIONAL
DE PORTUGAL
ESTUDOS

Este volume, que resulta do Colóquio homónimo realizado no ano do centenário do nascimento de Jorge de Sena, reúne um conjunto de textos que incidem sobre a sua produção ensaística, atividade tão profícua quanto a de poeta ou ficcionista.

Assim, destacando uma faceta menos escrutinada até agora, especialistas em diversas áreas escreveram sobre a crítica prolixa e atenta do escritor: de Pessoa a Camões, da literatura portuguesa a Shakespeare, da tradução à literatura brasileira, sem esquecer a teoria da literatura, e ainda o teatro e o cinema.

Este livro é, pois, um convite a reler a crítica de Jorge de Sena e a refletir sobre os assuntos e os autores a que dedicou inúmeros estudos. Recordando as palavras de Sena em entrevista a *O Tempo e o Modo*, neste volume, os vários autores foram livres de questionar o seu juízo crítico, sem, no entanto, rejeitar a sua investigação.



CATOLICA
CECC - CENTRO DE ESTUDOS
DE COMUNICAÇÃO E CULTURA

LISBOA



ILCML | INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA
MARGARIDA LOSA

FCT Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

LIIDB/00126/2020, LIIDP/00126/2020
LIIDP/00500/2020



U. PORTO
FLUP FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DO PORTO

ISBN 978-972-565-698-3



9 789725 656983