

JORGE DE SENA, EM CRETA COM NIETZSCHE

Oswaldo Silvestre (*)

O caminho para as origens leva, em todo o lado, à barbárie, e quem se ocupa dos Gregos deve lembrar-se sempre de que o desejo imoderado do saber é, em si e em todos os tempos, tão bárbaro como o ódio ao saber.

F. Nietzsche, *A Filosofia na Idade Trágica dos Gregos*

Lugares sem território

Existe, sem dúvida, uma profunda dialéctica entre a desterritorialização da literatura modernista e o elitismo da sua enciclopédia constitutiva. De facto, dos *Cantos* a *Waste Land* ou ao *Ulisses*, as obras canónicas da literatura modernista oferecem-se frequentes vezes como *thesaurus* ou Museu da tradição literária e cultural do Ocidente, denotando uma peculiar fixação pelas suas origens ou fundações gregas.

Não é decerto casual, e outros o relevaram já, que esta literatura extraterritorial seja em grande medida o produto de estrangeirados ou exilados, dos Pound e Eliot em trânsito para a Europa ao Joyce em fuga à sua Irlanda natal ou ao Pessoa dividido entre a língua portuguesa e a cultura do Império Britânico em que se formou. Quase sem excepção, a literatura modernista é a minuciosa e cerebral cartografia de um lugar sem território, ou sem outro território que não o do Museu, isto é, uma pura idealidade. Falando-nos de um desses grandes exilados – Stravinsky –, Milan Kundera afirma, com grande agudeza, que “o começo da sua viagem através da história da música coincide pouco a pouco com o momento em que o seu país natal deixa de existir para ele; tendo compreendido que nenhum outro país o pode substituir, encontra na música a sua única pátria” (Kundera, 1994: 89). E acrescenta, reveladoramente: “a sua única pátria, o seu único lugar próprio, era a música, toda a música de todos os músicos, a história da música” (Idem: *ibidem*).

Entre nós, e (pelo menos) no que a esta questão respeita, o descendente directo de Pessoa é, obviamente, Jorge de Sena, sendo o poema “Em Creta, com o Minotauro”, de *Peregrinatio ad loca infecta*, aquele em que a questão do território alcança verdadeira

(*) Universidade de Coimbra



ressonância trágica. Proponho-me pois lê-lo, tendo em consideração (i) a sua peculiar articulação da sedimentação secular do saber com o *nostos* das origens do Ocidente; (ii) a sua muito nietzschiana aspiração a um esquecimento da história, condição indispensável à vida; (iii) a sua articulação das duas grandes linhas da poesia de Sena nos anos 60, a poesia meditativa em torno de objectos artísticos e a poesia circunstancial feita de uma peregrinação aos lugares; (iv) o seu papel decisivo na estratégia seniana de automitificação cultural e cívica.

Enciclopédia e *Nostos*

“Em Creta, com o Minotauro” é, entre outras coisas, um dos pontos culminantes da “poesia culta” de Sena. Na verdade, a poética de Sena, nisso tão devedora das concepções do Renascimento e do Maneirismo mas também do Modernismo, é uma poética que, como o próprio autor referiu a propósito de um dos seus livros, pressupõe, na génese do poema, “a emoção complexa de um espírito culto” (PII, 156)¹. É certo que, sendo o livro em questão *Metamorfozes*, poder-se-ia talvez objectar que nem toda a poesia do autor cabe numa caracterização destinada a textos tão densamente culturais, se não culturalistas. Se a objecção colhe, tal não significa porém que a poesia de Sena, mesmo quando circunstancial ou visitante de filões temáticos devedores das mais recuadas tradições líricas – o amor, sobretudo –, deixe de ser uma poesia que coloca questões de difícil solução ao leitor comum. Tenha-se na devida atenção, por exemplo, aquilo que a obra poética de Sena mais deve aos cânones do modernismo, a saber, a relação de dependência mais ou menos profunda entre texto e metatexto. Na verdade, todos os paratextos que rodeiam, como uma saudação que é também uma selecção de leitores, os seus volumes poéticos – pré e posfácios, notas aos poemas –, desempenham claras funções metatextuais. Esses textos, aliás, se por vezes condicionam ou dispensam mesmo o leitor do seu trabalho interpretativo, são não raro necessários a uma decifração de citações ou de certas alusões, por vezes demasiado privadas, do autor. Em vários casos poderíamos mesmo afirmar que em Sena o poema é indissociável da sua Nota, sendo esta indissociabilidade um elemento indispensável para a caracterização da sua concepção de poesia e, mais latamente, de literatura.

“Em que medida poemas como estes estão fora do âmbito do leitor comum de poesia?”, pergunta o poeta no posfácio a *Arte de Música*. Pergunta retórica, dir-se-ia, tal a inevitabilidade da resposta. Do seu diverso modo, também “Em Creta...” não poderia deixar de suscitar uma resposta reticente. O poema configura-se como um depósito de memória, pessoal e cultural, reunida segundo o modelo biográfico e obsessivo (ou exaustivo) da *colecção* sugerida no início, a propósito de nacionalidades e roupa: “Coleccionarei nacionalidades como camisas se despem”. Memória não hereditária da comunidade, a cultura é agora transmitida por um sujeito sem comunidade, o qual se dirige a um outro apátrida (o Minotauro) que, ao contrário do primeiro, não possui memória dessa cultura que ao longo da vida aquele foi coligindo e de cujo excesso sofre. Este sofrimento denuncia a interiorização vital da cultura, a passagem, digamos, da escola ao ser, a qual suscitará reacções ainda peculiarmente *orgânicas*. Finalmente, o mesmo sofrimento “selecciona” os interlocutores (leia-se leitores), na medida em que vivam ou não este drama não-socrático do saber *a mais* e, desde logo, que saibam o suficiente para sentir a sua dramaticidade.

Desde o título, o poema denuncia a sua condição enciclopédica, a qual começa por abarcar a civilização minóica e a mitologia grega. Destas paragens fundadoras, o poema refere-nos ainda Parsifaë, Ariadne e Teseu. No segmento II, o mais concentradamente enciclopédico, o texto recolhe ainda Racine (e com ele a tragédia) e Valéry. Noutros segmentos, o texto conduz-nos à Grécia, e especificamente a Atenas, e ainda à Palestina, concluindo assim o périplo pelas origens. No que ao mundo de língua portuguesa concerne, passamos de Portugal ao Brasil e a Angola, e, intertextualmente, de Pessoa/Bernardo Soares (“A pátria/ de que escrevo é a língua em que por acaso de gerações/ nasci.”) a Camões (“É aí que eu quero reencontrar-me de ter deixado/ a vida pelo mundo em pedaços repartida, como dizia/ aquele pobre diabo”). Poderíamos pois dizer que esta é uma poesia em estado de *Museu*, título que, lembra-nos o autor, foi a primeira escolha para o que viria a ser *Metamorfoses*, na sua acepção etimológica de “templo dedicado às Musas, e depois local destinado às obras das Musas” (PII, 157). No posfácio a *Arte de Música*, Sena colocaria a questão no quadro das consequências da reprodutibilidade técnica da obra de arte para a constituição contemporânea do Museu Imaginário: “A nossa fruição estética da arte do passado (...) depende estritamente de uma experiência cultural dela; e, se podemos fruir igualmente de música medieval ou barroca ou contemporânea, é precisamente porque culturalmente a nossa consciência estética se abriu, numa experiência de historicidade, para lá da música da nossa primeira educação musical e do nosso “meio”. Isto é, de resto, hoje, a situação de todas as artes (e muito diversa da que longamente, através dos séculos, foi a delas)” (PII, 209).

Museu Imaginário e crise da tradição surgem neste texto como contrafaces numa situação em que é difícil decidir da precedência de um sobre a outra: “Ainda que tendamos sempre a resistir ao novo (...) estamos abertos ao passado, a uma escala que os antigos paradoxalmente nunca conheceram, mesmo quando a cultura deles parecia fixa, e decididamente apoiada numa visão “eterna” da tradição” (idem).

O que se segue é uma notável descrição da crise moderna da cultura enquanto vínculo orgânico do indivíduo ao todo social e deste a uma memória hereditariamente transmitida: “Talvez esteja aliás no entendimento disto a chave para entender-se muito mundo moderno: perdido o valor e o sentido da “tradição” como tal, na modalidade horizontal e vertical das sociedades contemporâneas de massa, a historicidade do passado é chamada naturalmente a substituir a actualidade dele, naquele mundo da consciência, em que a cultura faz individualmente as vezes da vivência colectiva que se perdeu” (PII, 209-210).

Em perfeita lógica modernista, a esta descrição da ruína do *sensus communis* e, com ela, da constituição, pelo sujeito, da sua historicidade no território autodeterminado da consciência, segue-se o louvor daquela perda que de nós faria seres emancipados e livres: “Cumpr-me acentuar que essa perda me é totalmente indiferente: e acho preferível ser-se livre de visitar o passado, à incomodidade de que ele se pretenda presente” (PII, 210). A configuração paradoxal do argumento de Sena, que é a de todo o Modernismo, reside porém no facto de o ser-se livre de visitar o passado ir a par com a inevitabilidade dessa visita, uma vez que a temporalidade é a estrutura da existência: se o passado é uma terra estranha, ele é também, como veremos, uma fatalidade.

À primeira vista, “Em Creta...” parece ser uma boa ilustração de um mundo “em que a cultura faz individualmente as vezes da vivência colectiva que se perdeu”. O sujeito, em situação de exílio radical, afirma, num desespero não destituído de um orgulho devedor de algumas personagens nietzschianas, “Eu sou eu mesmo a minha pátria”.

Tal solipsismo é, todavia, insustentável, e a pátria refaz-se logo de seguida na “língua em que por acaso de gerações nasci”. Este idioma, como o texto em seguida esclarecerá, não se chama exactamente “português”, mas antes Cultura ou Ocidente. Pátria extraterritorial por excelência, o Ocidente enquanto cultura é a interminável história da fuga às origens em busca da aventura do conhecimento, à qual invariavelmente se segue a nostalgia da Ítaca materna. Como demonstrou Jeffrey M. Perl (Perl, 1984), a literatura moderna (pós-renascentista) contém a história implícita do retorno à fonte clássica, mesmo quando parece negá-la (e o Modernismo não se diria sequer muito empenhado em fazê-lo). O esquema deste *nostos* ou “tradição do regresso” encontra-se em Ulisses. Após o episódio de Circe, o herói é tomado de um verdadeiro *ennui* em relação à aventura; o desenraizamento torna-se insuportável e Ulisses anseia pelo regresso ao lar. Assim, se a *Ilíada* é essencialmente a história da demanda da beleza e do Ideal, a *Odisseia* termina na exaltação do regresso. Como refere Perl, a história de Ulisses é trifásica: *ante bellum*, aventuras, *nostos* – mas a primeira e terceira fase não coincidem verdadeiramente. Ao desembarcar em Ítaca, Ulisses não reconhece a Pátria, julgando estar a viver uma nova aventura.

Qual Ulisses, também o sujeito de “Em Creta...” pagou o seu tributo às sereias da aventura (voluntária ou não), experimentando as agruras do desenraizamento: “Nascido em Portugal, de pais portugueses,/ e pai de brasileiros no Brasil,/ serei talvez norte-americano quando lá estiver”. Também ele, enfim, possuído de um *nostos* incurável, deseja regressar, na ciência prévia de que à casa materna se não regressa². Ninguém como o autor deste poema estaria todavia mais habilitado para perceber que, se às origens do Ocidente, como a quaisquer outras, se não regressa, um tal movimento é não só inevitável como constitutivo de qualquer progresso. Como nos lembra Jeffrey Perl, “a designação que escolhemos para os anos que inauguram a nossa era de progresso é *renascimento*, uma palavra que significa, basicamente, *retorno*. E por trás deste paradoxo de nomenclatura esconde-se a intuição que o informa: que a nossa cultura era relativamente mais jovem na Antiguidade do que no presente, que “moderno” pode significar velho, e “antigo”, jovem” (Perl, *idem*: 281).

Nada mais insuportavelmente velho do que a era moderna, parece dizer-nos em cada verso o sujeito da enunciação de “Em Creta...”; nada mais museológico do que o Ocidente, diz-nos a mesma voz³; nada, enfim, tão bárbaro como o desejo imoderado de saber, o qual, como diria Nietzsche, nos afasta da alegria dionisíaca do viver⁴.

Das bondades do esquecimento

Uma questão dramática atormenta, pois, o sujeito de “Em Creta...”: como escapar ao peso da memória, isto é, da cultura? A resposta a ela, a haver resposta, parece ser o *nostos* da origem. O *nostos*, contudo, tornou-se agora incontrolável e, mais do que pela origem do Ocidente, anseia por uma ante-origem primitiva e bárbara, a qual leva o nome de Minotauro. Este anseio (esta ânsia) é, como se sabe, altamente recorrente na literatura e na arte da primeira metade do nosso século, dando voz ao ímpeto primitivista da falange vanguardista da nossa modernidade. Desejo de uma saída para fora do universo da cultura, e da história, esta voragem do bárbaro é bem reconhecível na obra, a tantos títulos sintomática da crise da consciência ocidental, de Nietzsche. Refiro-me,

não ao filósofo do eterno retorno mas sim ao juvenil autor da segunda “Consideração Intempestiva”, *Da Utilidade e Inconveniência da História para a Vida*.

A tese fundamental de Nietzsche é a de que “existe um grau de insônia, de ruminação, de senso histórico para lá do qual o ser vivo é abalado e finalmente destruído, quer se trate de um indivíduo, de um povo ou de uma civilização” (Nietzsche, 1992: 97). Começando por um típico paralelo rousseauiano entre o animal e o homem, Nietzsche atribui ao primeiro uma vivência não-histórica (o animal vive num presente eterno), ao contrário do homem, Sísifo carregando o peso do passado: “[O homem] espanta-se consigo mesmo, com a sua incapacidade para aprender a esquecer e com a sua tendência para permanecer prisioneiro do passado: não importa quão longe, quão depressa ele corra, a sua corrente corre consigo. (...) [O homem] diz então: “Recordo-me”, e inveja o animal que imediatamente esquece e assiste à morte imediata de cada momento, desaparecido na noite e no nevoeiro, desvanecido para sempre. Assim, o animal vive de maneira a-histórica: ele é incapaz de fingir, nada esconde” (id.: 95). O esquecimento é o verdadeiro paraíso perdido do homem, cujas portas lhe são apenas franqueadas na infância: ao ligar o ontem ao hoje, a criança recebe em suas mãos a cadeia inquebrável da memória, iniciando a sua debilitante vivência do devir.

Como lembra Paul de Man, “o impiedoso esquecimento de Nietzsche, a cegueira com que se lança para uma acção aligeirada de toda a experiência prévia, captura o autêntico espírito da modernidade” (de Man, 1986: 147). Reacção extrema ao historicismo de Oitocentos, o texto de Nietzsche oferece o modelo conceptual do tópico vanguardista da *tabula rasa*, contrapondo radicalmente, como nos sugere de Man, a ideia de modernidade à ideia de história: “A modernidade existe na forma de um desejo de varrer tudo o que veio antes, na esperança de atingir por fim um ponto que poderia ser chamado um verdadeiro presente, um ponto de origem que marque um novo começo” (de Man, id.: 148). Tal contraposição, contudo, revelar-se-á insustentável, já que embora Nietzsche afirme que só aquele que sabe “instalar-se no limiar do instante, esquecendo todo o passado” (id.: 96), pode alcançar a felicidade, a sua reflexão não poderá deixar de se enredar nos paradoxos da temporalidade, dado que, como lembra de Man, a própria vivência do instante “implica a necessária experiência de todo o presente como uma experiência *passageira* que torna o passado irrevogável e inesquecível, pois ele é inseparável de qualquer presente ou futuro” (id.: 149). E assim, cortar radicalmente com o passado implica, paradoxalmente, um idêntico corte com o presente.

Aqui chegado, Nietzsche concluirá pela incapacidade do esquecimento como processo de rejeição do passado, propondo, em alternativa, uma história *crítica*, a qual, ao contrário do determinismo e objectivismo hegelianos, que produzem uma concepção da história como um “compêndio de imoralidade efectiva”, se assumirá como “justiceira” do passado: “[O estudante crítico do passado] não pode viver se não tiver força para destruir e dissolver uma parte do seu passado (...). Acontece porém que essa mesma vida, que exige o esquecimento, necessita por vezes de romper esse véu do esquecimento: é então que nos apercebemos quão injusta é a existência de um objecto, de um privilégio, de uma casta, de uma dinastia, e a que ponto tudo isso merece desaparecer” (id.: 113). O processo, porém, é perigoso, já que ao ajuizar do passado, ajuizamos sempre do que nos é constitutivo. Filhos de anteriores gerações, somos também filhos dos seus erros e crimes: “não é possível separarmo-nos inteiramente desta cadeia” (id.: *ibid.*). Enfim, o filósofo dir-nos-á que o juízo crítico do passado desemboca na “tentativa para nos darmos a

L T E R A T U R A

posteriori o passado de que desejaríamos descender em vez daquele de que realmente descendemos – tentativa sempre perigosa, pois é extremamente difícil encontrar um limite à negação do passado, e porque as segundas naturezas são em geral mais fracas que as primeiras” (id.: 114). Estas palavras, que poderíamos atribuir ao sujeito de “Em Creta...”, concluem-se numa demonstração das virtualidades emancipadoras da hermenêutica da suspeita: “eles [os que conseguem ganhar a batalha da crítica do passado] sabem que esta primeira natureza foi em tempos uma segunda natureza, e que toda a segunda natureza, quando triunfa, se torna por sua vez uma primeira natureza” (id.: *ibid.*).

Não é possível senão concluir pela falsidade da antinomia entre modernidade e história. Enquanto desejo de uma nova origem, a modernidade é ainda um projecto animado por um desejo de futuro, isto é, de história, mesmo se esta se pensa agora na forma de uma crítica e rejeição do passado. Só a história poderá resolver o problema da história, só pela crítica é possível fazer justiça ao passado, enterrando o que é pernicioso à vida e redimindo o que permite a sua respiração livre.

Na fenomenologia histórica da nossa modernidade novecentista, “Em Creta, com o Minotauro” é o texto no qual, após as proclamações públicas de Almada Negreiros à segunda década do século, mais dramaticamente ecoa uma “retórica do esquecimento” (cf. Geyer-Ryan e Lethen, 1989) em resposta àquele excesso de história que instila a crença nefasta no carácter caduco e epigonal do homem do século XX, desenvolvendo o cepticismo e o cinismo, paralisando o *élan* vital, e cumprindo enfim a profecia de Hesíodo segundo a qual um dia os homens nasceriam com cabelos brancos, sendo por isso aniquilados por Zeus à nascença.

O poema encontra-se estruturado por dois movimentos antagónicos, aparentemente resolvidos no “apelo” ao Minotauro: uma saturação enciclopédica e intertextual, e uma rejeição virulenta e profanatória desse saber. Este sujeito, que se exilou da pátria na cultura, é um sujeito que a interiorização *orgânica* da memória conduz ao desespero de se saber um banco de dados insaciável. Nos termos de Nietzsche, a sua primeira natureza – uma outra e decisiva pátria – foi inteiramente sufocada pela memória, a qual se transformou na sua natureza profunda. E a sua reacção visceral é o gesto raivoso de quem se apercebe de que a memória é a sua pele e de que qualquer desnudamento é inútil perante essa realidade. A retórica do esquecimento opera, assim, a dois níveis: o do agonismo individualizado, numa espécie de tiro em barraca de feira (“Valéry, o cretino”, “Teseu, o herói, e, como todos os gregos heróicos, um filho da puta”); e o de um *acting out* brutal, verdadeiro retorno do reprimido, que nos fala ainda da pele, isto é, da memória que nos cobre: “O Minotauro/ não falava grego, não era grego, viveu antes da Grécia,/ de toda esta merda douta que nos cobre há séculos,/ cagada pelos nossos escravos, ou por nós quando somos/ os escravos de outros”.

À sua maneira, “Em Creta...” propõe-nos uma arqueologia do saber. Essa arqueologia caminha da “merda douta que nos cobre há séculos” para o fascínio pelas “origens da vida”, cuja investigação, como nos é dito, é levada a cabo por um “dedo sujo”. Entre a sujidade deste dedo fálico e as feses da cultura, o sujeito instala-se decididamente no território de uma das duas barbáries em conflito, reinventando nela (ou desejando fazê-lo) uma nova genealogia para si. Perdida a pátria territorial, rejeitada a pátria do espírito, resta agora a utopia de uma comunidade mínima, a dois, ou melhor, a um e meio – pois não é o minotauro apenas metade homem? A verdade, contudo, é que o minotauro é a realização do sonho nietzschiano de uma vivência a-histórica; e, dado

que a condição animal é constitutiva do homem, o minotauro é o paradigma da possibilidade de uma acção aligeirada do peso da história. O minotauro, enfim, é a *outra* metade – a animal – do sujeito que desesperadamente o persegue no labirinto de “Em Creta...”, mergulhando sempre mais fundo no poço sujo do inconsciente.

Este sujeito/minotauro, todavia, e ao contrário daquele ansiado por Nietzsche, não se liberta da história por ser essa uma condição da acção. Pelo contrário, a rejeição da história conduz agora à *inacção*: e a personagem a nada mais aspira do que à *stasis* da história para a qual o café é aqui a justa metáfora. Resta, então, interrogar a possibilidade desta utopia. Recorde-se que ela é enunciada na forma condicional, e dubitativa, de quem conjectura: “Mas, *se* um dia me esquecer de tudo,/ *espero* envelhecer/ tomando café em Creta/ com o Minotauro,/ sob o olhar de deuses sem vergonha” (itálico meu). É certo que os enunciados em que se refere a utopia de um café com o minotauro oscilam entre a modalidade do querer e a do ser (“O Minotauro compreender-me-á, tomará café comigo”, “Conversaremos em volapuque, já/ que nenhum de nós o sabe”). Mas, significativamente, no primeiro enunciado em que se refere o minotauro, estamos claramente perante a modalidade do querer (“*se* um dia”); e, no último, com o qual o texto se encerra, a dúvida é de novo legítima: “Em Creta, com o Minotauro,/ sem versos e sem vida,/ sem pátrias e sem espírito,/ sem nada, nem ninguém,/ que não o dedo sujo,/ hei-de tomar em paz o meu café”.

Dir-se-ia que, nestas palavras, a sua ostensiva decisão não coincide com uma idêntica convicção⁶. E, de qualquer modo, o co-texto deste “poema dramático” (que o é a mais de um título) autoriza-nos a dúvida sobre essa paz supostamente reconquistada em Creta. Na verdade, o poema é todo ele uma longa e dura negociação entre uma poética da memória e o desejo da sua anulação. Uma luta, digamos, entre uma retórica do esquecimento e uma retórica da reciclagem. E assim como a memória não conhece princípio nem fim, também o sujeito do poema percorre, numa dolorida peregrinação, os lugares infectos das origens (“lugares turísticos”), em busca de uma origem extra-histórica pela qual o *continuum* temporal se suspendesse enfim num começo fora do tempo. Tal conclusão, contudo, é uma pura ilusão. Como sugere Paul de Man, “Quanto mais radical a rejeição do que veio antes, maior a dependência do passado” (de Man, id.: 161). E, de facto, supor-se fora da cultura em Creta, com o minotauro, é ainda, e inevitavelmente, mergulhar no universo dessa cultura de que Creta é um dos lugares turísticos e o minotauro um dos ícones. A haver uma diferença entre uma utopia em Creta ou uma outra no Tahiti, ela reside decerto no facto de a primeira ser a utopia de um erudito das humanidades que, mesmo vivendo no Brasil, país aliás reinventado como primitivismo por Macunaíma e pela antropofagia de Oswald de Andrade escassas décadas antes de Sena aí se fixar, não abandona a sua fixação na alta cultura europeia – de que a mitologia clássica é um dos legados mais nobres.

Poder-se-ia talvez concluir que, na sua exasperada negociação de esquecimento e reciclagem, o poema se apresenta como um esclarecedor sismógrafo, na medida em que nos fala da sobreposição, na obra de um poeta tão decisivo na segunda metade do século, de uma atitude vanguardista por uma outra de matriz já pós-modernista. De forma ostensiva, como vimos já, o vanguardismo de quem deseja quebrar a cadeia genética da cultura, contende com uma actualização maciça do Museu Imaginário, o qual denuncia o irracionalismo daquela atitude. Este Museu, que alberga sobretudo peças gregas, parece dever ainda à “tradição do retorno” com a qual os modernistas

L I T E R A T U R A

tentaram responder à perda dos fundamentos na modernidade. Aspecto decisivo, porém, este é já um Museu da era do turismo de massa. Abatendo-se sobre o legado da tradição ocidental, e desde logo sobre as suas origens (Atenas, Palestina), a sociedade afluyente reifica esse legado em bens, o mesmo é dizer, em produtos “turísticos”. E o poema, que no seu périplo por espaços, tempos e bens se configura como a narrativa da viagem de uma consciência pelo mundo (mas também a narrativa de uma viagem por uma consciência torturada), oscila entre a historicidade do ser no mundo, que aqui é o século XX no qual, finalmente, se terá realizado a profecia de Hesíodo, e a Creta utópica que promete, bem longe de Pasárgada, uma antropologia da inércia. Se todo o cansaço do mundo se parece ter abatido sobre o sujeito que apenas reivindica tomar o seu café em paz, esse café extraterritorial como a pátria utópica que nos seus exíguos bordos se contém, tal cansaço é o do peregrino repartido pelo mundo e nunca inteiramente reencontrado, à míngua de pátria e excesso de memória⁷.

Texto-charneira na evolução da obra de Sena, “Em Creta...” é, finalmente, um poema no qual a forma “metonímica” da literatura modernista não parece ser já capaz de dar guarida a toda a heterogeneidade dos seus materiais constitutivos. Na variedade insaciável das suas referências, no uso deliberado de uma linguagem não só mundana como degradada (“embrulharam-no num novelo de que *se lixou*”, “como dizia/ aquele *pobre diabo*”), na sua impureza genológica de texto situado entre a lírica, a autobiografia, a reflexão crítica e a meditação filosófica, o texto dá-se como representação fiel de uma identidade em crise – e é esse, muito provavelmente, o seu *pós-modernismo*. Mas agora não só o poeta se encontra na situação de saturação da memória típica do pós-modernismo (e do modernismo tardio que, sem perfeita nitidez, se lhe sobrepõe), como essa saturação, e a referida heterogeneidade, entram em curto-circuito, entregando o poema à infundável moagem das suas aporias. E, assim, as questões centrais do texto não obtêm, nem podem obter, resposta: como legitimar um novo início sem ficar presa do prestígio dos inícios? Como rejeitar a história se só pela transformação do acontecimento em história me torno homem?

Serialismo e informalismo

A situação estética e histórico-literária de “Em Creta...” não deixa de se manifestar no espectro mais largo da obra de Sena dos anos 60 e inícios de 70. Convirá, para tal, proceder a um exercício de método: coloque-se lado a lado *Poesia II* (à excepção de *Fidelidade*, que o autor aliás repetidamente insiste em agregar ao seu primeiro período criativo) e *Poesia III*. Ou seja, de um lado *Metamorfoses* (1963) e *Arte de Música* (1968); do outro, *Peregrinatio ad loca infecta* (1969), *Exorcismos* (1972), *Conbeço o Sal...* (1974) e *Sobre esta Praia* (1977). Esquemática e algo translatamente, poderíamos chamar às primeiras, obras “seriais” e às segundas, “informais”. *Sobre esta Praia* faria enfim a síntese destas duas orientações, nos termos que veremos.

Considerem-se ainda, a este respeito, as informações, várias vezes dadas por Sena, sobre a cronologia “interna” da sua obra desde o fim de 50. Diz-nos o autor, quer no “Prefácio à Segunda Edição” de *Poesia I*, quer no prefácio que o não quer ser a *Peregrinatio*, que os poemas desta última colectânea foram “escritos paralelamente aos que constituíram aquelas duas séries [as de *Metamorfoses* e *Arte de Música*]” (PIII, 19). No texto prefacial

a *Poesia I*, o poeta revelara já que os poemas sobre obras de arte ou sobre peças musicais “constituíam sequências autônomas, enquanto *Peregrinatio* era a continuação do “diário” cuja publicação se iniciara em 1942 com *Perseguição*” (PI, 12). Refira-se ainda que nesse mesmo texto nos é dito que a escrita da sequência *Sobre esta Praia* data de 1972, pelo que a obra é paralela à composição de *Conheço o Sal*. Reveladoramente, o poeta dirá, em Nota, que terá pensado em incluir a sequência no volume de 1974, não o tendo feito porque “a sequência merecia a possibilidade de uma edição separada” (PIII, 263).

Chame-se, enfim, a atenção para a alta frequência dos lexemas “série” e “sequência” nos paratextos que envolvem a poesia de Sena, frequência tanto mais significativa quanto o autor esclarecedoramente afirma, no “Prefácio à Segunda Edição” de *Poesia I*: “Só a título muito especial eu considero *livros* de poemas, unidades próprias, os meus livros. Os poemas surgem, são escritos, guardados na gaveta, e aparece uma oportunidade de publicá-los em volume. É feita então uma seleção e uma arrumação dos escolhidos” (PI, 27). Este *modus operandi*, que não se limita a sê-lo, atinge uma das suas mais coerentes realizações com *Peregrinatio*, que o poeta dirá ser um “livro organizado com poemas avulsos” (PIII, 19), reivindicando contudo para a obra, em texto decisivo, a coesão oferecida pela circunstancialidade das suas motivações de escrita: “Toda a poesia é circunstancial; e a específica circunstancialidade dela será precisamente o que contribui para a particular unidade desta *Peregrinatio*: de certo modo, um diário poético dos anos de 1959-1969, paralelamente à composição das duas séries sobre obras de arte” (PIII, 20).

O paralelo entre as obras “seriais” e as “informais” do Sena destes anos é bem esclarecedor da sua situação estética, dividido que se encontra entre uma orientação modernista e uma re-orientação em sentido pós-moderno, as quais ambas se vêm a encontrar, algo conflituosamente, no poema “Em Creta, com o Minotauro”. Na verdade, o poeta nunca escondeu a sua dívida à poética modernista no que toca a *Metamorfozes* ou *Arte de Música*, tendo classificado esses textos como “*correlativo[s] objetivo[s]* das emoções que despertam em mim” (PII, 207). E não deixa de ser significativo que nos paratextos dessas duas colectâneas se concentre o melhor da poética do Sena modernista, desde a questão, já abordada antes, da crise da tradição, àquela que é, com grande probabilidade, a mais veemente rejeição, por um poeta do longo curso da nossa modernidade novecentista, do universo artístico *low brow*⁸. Como se não bastasse, é sobretudo nestes textos que Sena cria os seus precursores modernistas. O autor diz-nos, por exemplo, da sua comunhão com a epopeia do Alto Modernismo: “Eu ainda fui (...) dos tempos algo ridiculamente heróicos da arte moderna. Sou dos que aplaudiu Stravinsky, Bartok, e muitos outros hoje ingressados no panteão das admirações públicas, quando eles eram vaiados e pateados” (PII, 206). Diz-nos também do seu papel de continuador *crítico* do modernismo histórico: “os sonetos [a Afrodite Anadiómena] são uma tentativa para retomar em Ângelo de Lima (...) um dos cursos traídos do modernismo português” (PII, 159). Por fim, numa famosa proclamação, lembrar-nos-á que Pessoa é um seu discípulo: “Já lá dizia Fernando Pessoa (de quem já se gastou o desafinado disco de me acharem discípulo – quando ele é que o é meu, pelo muito que, criticamente, o expliquei por mim)” (PII, 160).

Interessante é observar como o propósito serial destas obras se harmoniza com o Museu Imaginário sobre que operam, mesmo se em Sena o museu dê voz, antes de mais, à “comovente historicidade da natureza humana” (PII, 152). Dir-se-ia que, ao invés do serialismo histórico (leia-se “puro”), o de Sena é um serialismo da opulência, renunciando em grande medida à dialéctica do iluminismo na arte, já que a satura de

L I T E R A T U R A

latência, indo buscá-la aos domínios da antropologia filosófica e da ética, em particular. Se a isto acrescentarmos o marcado discursivismo desses poemas, facilmente concluiremos que o “serialismo”, sempre entre aspas, destas obras, é sobretudo reconhecível como projecto estruturante de Livros que, no seu desenho global, não parecem ainda dispostos a renunciar a uma concepção tensional, i.e., modernista, da forma. Na lógica macro-estrutural da sua obra, estas “séries” preparam, convivem e sobrevivem à explosão de “Em Creta.....”, poema de 1965, ou seja, anterior em dois anos ao fim da série musical. O facto de o texto não ser uma última palavra no que respeita à frequência, que nele amargamente se ressentia, do Museu Imaginário ajuda-nos a perceber a complexa relação entre as obras “seriais” e as “informais”.

A melhor intuição do que *Peregrinatio* trazia de novo à obra de Sena e à nossa poesia pertenceu a Gastão Cruz, à data um destacado representante do (agora sem aspas) serialismo frugal, se não ascético, de *Poesia 61*. Numa crítica por várias razões histórica, Gastão Cruz expunha, logo a abrir, as suas reticências: [*Peregrinatio*] não deixa (...) de denunciar algumas limitações ainda provenientes da tendência *informalista*, nomeadamente o afrouxamento da vigilância exercida sobre as relações entre os elementos do discurso” (Cruz, 1973:71). Continuando, o autor de *Escassez* apontaria outro vício, avançando exemplos: “Outros poemas nos aparecem contaminados por esta espécie de *prosaísmo* (...). Estão nesse caso (e de modo nenhum quero dizer que tal contaminação os invalide por completo) certos poemas descritivos, como *Em Creta, com o Minotauro*” (id.:72).

Dir-se-ia que a pertinência desta crítica não fez senão acentuar-se com o tempo. Só que este operou sobre o texto de uma estranha maneira, libertando-o da sua valoração negativa e dando-lhe um valor rigorosamente descritivo da poesia “informalista” de Sena. Digamos que, inadvertidamente, Gastão Cruz fez em 1970 uma perfeita caracterização da poética pós-moderna de Sena: informalismo, afrouxamento de nexos compositivos, prosaísmo, enfim, despedida de uma concepção do texto como “urna bem trabalhada”. Poética à qual subjaz desde agora a grande *figura* do pós-modernismo em Sena: o peregrino¹⁰. Como o autor afirmou, num texto que, em 1960, anuncia o peregrino e as peregrinações da década seguinte, “eu todavia penso que é mais importante, humanamente, o espírito de peregrinar que o facto conclusivo de haver visitado lugares santos” (PI, 27).

Na sua mesma realização discursiva e textual, as obras “informais” dos anos 60 e 70 farão a crítica de uma concepção do poema como “facto conclusivo”: abrindo-o à rugosidade do mundo pela peregrinação aos lugares, praticando uma deliberada contaminação dos discursos, o que tudo desagua na questionação radical, porque prosástica, da sua própria natureza lírica. No extremo derradeiro da obra, *Sobre esta Praia* tenta a conciliação de “serialismo” e “informalismo”, recuperando de *Metamorfoses* e *Arte de Música* a forma da “Meditação” e pondo-a ao serviço de um périplo por tempos sinalizados por duas finisterras: as praias de Portugal e as da Califórnia que, no extremo da vida, com aquelas rimam: “Aqui é um outro oceano// Um outro tempo”. A peregrinação, porém, detém-se, no fim de um mundo que é agora um tempo de fim: “Visão estival// Mas hoje só memória”. O peregrino recolhe-se à catedral da memória, a qual se diria possuída de um cansaço mortal. Por mais que a “tépida memória” da exaltação dos sentidos experimentada nas praias do Atlântico o revisite, o eu lírico sabe amargamente que “Não há metamorfoses neste mundo”. E, por fim, estes versos ásperos dir-nos-ão da memória como sarça ardente, pequenina luz bruxuleante na paisagem glacial da decrepitude física: “Crepitam sarças mas os corpos não”.

O Autor como Herói

É provável que Sena tenha pensado *Sobre esta Praia* como as suas redondilhas de *Sóbolos Rios*: a mesma evocação do desterro, do Atlântico ao Pacífico, o mesmo gélido balanço. E também, como aliás em “Em Creta...”, a mesma centralidade agônica de um enunciador volvido protagonista. *Sobre esta Praia* é a encenação admirável desse protagonismo: o poeta, assistido pelo sublime romântico, contempla do alto da falésia a (sua) juventude na praia. À sua frente, ilimitado como a memória ou o olvido, o Pacífico.

Moralista nietzschiano, o poeta observa, na famosa segunda meditação, “dois jovens e uma jovem misturados”. E ensina-nos, como em herança, aquilo a que Joaquim Manuel Magalhães chamou “o olhar sem repressão” (Magalhães, 1981: 23). Tal ensinamento, ainda que libertário, não deixa contudo de pressupor o mestre e a sua elevação. E Sena, o nosso imoralista, oferece-se aqui à posteridade na *persona* do herói libertário que o referido Joaquim Manuel Magalhães ajudaria a decisivamente compor.

Esta atitude libertária, frequente no último Sena, sobrepõe-se, em curiosas vertentes de sentido, àquilo que, na rejeição nietzschiana do passado em “Em Creta...”, é eco do irracionalismo da contracultura de 60. A caracterização da cultura como “merda douta que nos cobre há séculos” parece permitir essa decerto inesperada aproximação a um universo que o erudito compositor de *Metamorfozes* e *Arte de Música*, à primeira vista, no seu exigente perfil, não aceitaria. “Em Creta...”, porém, talvez por contaminação contracultural, acaba por dar voz à pulsão apocalíptica reconhecível em grande parte da sensibilidade moderna e com grande justeza abordada por José Guilherme Merquior: “Se há um motivo ideológico que une a sensibilidade do alto modernismo ao reino da contracultura, é o sentimento e desejo de um fim de civilização, um Apocalipse epocal, um *pereat mundus*” (Merquior, 1981: 42).

A explosão agonística de “Em Creta...” é ainda relevante por duas razões: (i) porque, ao contrário do cânone modernista, *familiariza* discursivamente o poema, esbatendo a distância entre a linguagem do poema e a do quotidiano, “mundanizando” no mesmo passo o texto; (ii) porque, ainda ao invés do modernismo, rejeita toda uma filosofia e retórica do sujeito centrada em princípios como “impessoalidade enunciativa” ou “dissociação da sensibilidade”. Não só o discurso se satura agora de marcas de uma enunciação pessoalizada, que chegam ao extremo do difemismo e do insulto, como o autor textual parece desaparecer, ou pelo menos desejá-lo, sob o vulto onnipresente do *poeta Jorge de Sena*. O início do poema, em plena autobiografia seniana – “Nascido em Portugal, de pais portugueses, / e pai de brasileiros no Brasil, / serei talvez norte-americano quando lá estiver” –, colocar-nos-ia assim, mais uma vez, sob a égide de um confessionalismo que a insistente reivindicação de uma função testemunhal para a sua poesia não faria senão confirmar.

É indiscutível, por tudo isto, que “Em Creta...” nos apresenta uma configuração do sujeito bem afastada já do fingimento pessoano¹¹. De qualquer modo, interessa-me agora relevar nesta nova disposição do sujeito uma estratégia automitificadora com função idêntica à analisada já em *Sobre esta Praia*: a da heroicização do autor. Não deixa de ser curioso, e decerto significativo, que à existência a “cinco por cento”¹² do típico escritor modernista, Jorge de Sena se tenha esmerado em contrapor, não sem volúpia, um tão notório excesso de biografia. De certo modo, “Em Creta...” é a enunciação desse excesso; e o poema, pequeno vaso para tanta água do mar, ressen-te-se de tal

desafogo, apresentando-se como forma aberta e repartida por uma dialéctica permanente entre o eu do enunciador/protagonista e o resto: o Minotauro, ou seja, o Outro.

Se *Sobre esta Praia* nos propunha o autor como herói libertário para as novas gerações (que, diga-se, assim o receberam de facto), “Em Creta...” apresenta-nos o autor como herói cultural e cívico. Da sua luta heróica com o fardo da cultura, e com o anseio em passar à fase nietzschiana da criança, já antes se tratou. Vejamos então, para concluir, a questão da exemplaridade cívica, a qual se articula estreitamente com o referido excesso de biografia, e com o que nele questiona o fingimento modernista. Ao frequentador da obra de Sena não é todavia difícil reconhecer, sob tão ostensiva exibição biográfica, uma disposição compositiva e bem assim um paradigma. Permito-me, neste ponto, recorrer a uma analogia livre, mas ainda assim, como se verá, deveras motivada, entre o biografismo e ostensão autoral da poesia do último Sena, e o princípio petrarquista da *imitatio vitae*. Como refere Vítor Manuel de Aguiar e Silva, “na história do petrarquismo quinhentista alcançou grande importância o princípio da *imitatio vitae* ao lado do princípio da *imitatio stili*, concedendo-se assim ênfase à ideia de que Petrarca devia ser objecto de imitação como poeta que criara um requintado e paradigmático repositório estilístico-formal, mas que devia também ser imitado como poeta que modeladamente realizara a sua obra poética como um “espelho da vida”” (Silva, 1994: 181-182).

A *imitatio vitae* postula, pois, a existência de um laço natural entre a poesia e o percurso biográfico do homem, sendo Petrarca o caso modelar de uma relação entre uma história de amor (aliás, para muitos, e sintomaticamente, pura ficção) e a poesia que a reconstitui. “A própria arquitectura do seu *Canzoniere*, diz-nos Vítor M. de Aguiar e Silva, trabalhosa, paciente e calculadamente estabelecida, procura espelhar simbolicamente num itinerário poético os eventos e as vicissitudes fulcrais de um itinerário autobiográfico” (id.:182). A *imitatio vitae* tornar-se-á, pois, com o petrarquismo, indissociável de uma poética da imitação que, a par de preceitos retórico-estilísticos bastante rígidos, prescreverá que o poema deve reproduzir a biografia do autor empírico. Assim, e em conclusão, “Não é (...) a biografia que gera a poesia, mas a poesia que, segundo determinadas normas e convenções semióticas, constrói uma biografia” (id.: 189).

Não é talvez muito difícil demonstrar que a ostensão biográfica na poesia de Sena, a partir dos anos 60, se faz segundo um modelo aproximável do da *imitatio vitae*, sendo o seu Petrarca, obviamente, Camões. A “autobiografia do peregrino”, que é a um tempo a estrutura existencial e o horizonte mítico de “Em Creta...”, constrói-se a partir de, e sobre, a do Épico. Assim a errância, assim a amargura da crise identitária: “Nascido em Portugal, de pais portugueses,/ e pai de brasileiros no Brasil,/ serei talvez norte-americano quando lá estiver”; “É aí que eu quero reencontrar-me de ter deixado/ a vida pelo mundo em pedaços repartida, como dizia/ aquele pobre diabo”.

Esta *imitatio vitae* tem talvez, de um ponto de vista cronológico, o seu primeiro grande momento no poema “Camões dirige-se aos seus contemporâneos”, de *Metamorfoses*, poema que, em 1961, representa a primeira – e de um certo ponto de vista, a decisiva – apropriação de Camões pela *persona* enunciativa de Jorge de Sena. O texto institui uma reversibilidade que se diria total entre dois percursos de exemplo; e o *ethos* reivindicativo de Sena de tal modo se apossa da dura moral desta história de crime e castigo, que se torna impossível decidir da identidade (camoniana? seniana?) desta voz que, logo a abrir o texto, exhibe todo o orgulho do seu saber prospectivo: “Podereis roubar-me tudo”.

S E N T I D O Q U E A V I D A F A Z

Datado de 1964, um ano antes de “Em Creta...”, o conto “Super Flumina Babylonis”, de *Novas Andanças do Demônio*, é um momento decisivo neste processo. O texto abre com uma reveladora epígrafe de Latino Coelho sobre Camões – “É que os gênios não têm, não precisam de ter biografia” –, da qual é o rigoroso comentário. Este comentário, deveras significativo se lido à luz da *imitatio vitae*, denuncia as virtualidades, ou as consequências, da reversibilidade apontada em “Camões dirige-se aos seus contemporâneos”: para que a *imitatio* possa funcionar em todo o seu espectro, o poeta com excesso de bio/grafia necessita de retrospectivamente re-produzir idêntico excesso no objecto da sua imitação. Tal projecto exige a grafia daquele *bios* que, tendo-se perdido por escassez documental, só pode ser recuperado no plano de uma grafia ficcional, mas ainda assim, como o volumoso conjunto de notas ao texto indicia, não inteiramente *imaginária* (e por isso imitável). O Camões que nesta assombrosa necromancia, por entre a decrepitude física que propositadamente intensifica a torturada luta de um espírito com a matéria, experimenta o “suor frio” (Sena, 1978: 192) do júbilo da criação, é bem o Camões de que Sena *necessita* para dar voz ao “silêncio humano” que “na solidão total, na noite escura” (PII, 215), sem o auxílio de um qualquer “Dáimon”, permite a chegada do Outro à palavra poética. Não é, de facto, a biografia que gera a poesia, e sim o inverso; mas esta produção “literária” da biografia de Camões é ainda necessária à *persona* poética de Sena para activar a sua *imitatio* dessa vida tornada *enfim* paradigmática pela re-criação verbal, numa espiral dialéctica incapaz de determinar a sua origem primeira.

De 1972, “Camões na Ilha de Moçambique” é a realização literal da *imitatio vitae*, na forma de uma peregrinação (fatal, dir-se-ia) aos lugares camonianos. Digamos que este é o texto em que a estrutura mítica da errância, reconhecível em “Em Creta...”, procura historicizar-se, o que coincide, algo paradoxalmente, com a irrupção de uma metafísica da presença, na figura de uma coincidência do ser dos dois poetas. Como nos é dito, “Não é de bronze, louros na cabeça,/ nem no escrever parnasos, *que te vejo aqui*” (PII, 186, itálico meu). Mas ainda quando se desvalorize essa manifestação da metafísica da presença, a referida coincidência dos dois poetas não deixa de ser por de mais ostensiva. Ela faz-se agora, contudo, do lado de uma pulsão dessacralizante aproximável da que encontramos já em “Em Creta...”: “Mas num recanto em cócoras marinhas,/ soltando às ninfas que lambiam rochas/ o quanto a fome e a glória da epopeia/ em ti se digeriam” (PII, id.). No “Prefácio” a *Poesia II*, o autor diria, do poema, que “era expressão da minha admiração por ele e do meu instinto de ir contra tudo o que tente oficializar seja o que for. Por isso, e creio que com comovida e respeitosa estima, o pus a cagar para o mundo que o lixava e lixa até hoje” (PII, 14). Este texto, que parece dever tanto ao *ethos* desmitificador da cultura modernista como ao ímpeto profanatório da contracultura, diz-nos afinal que o Camões da ilha de Moçambique é, ao contrário da sua rentabilização cultural e cívica, um herói contracultural. E o Sena que em “Em Creta...”, colocando-se sob a égide do paradigma existencial camoniano, oscila entre o heroísmo cívico e o gesto contracultural, não resiste à pulsão herética, desejando-se à imagem de um Camões aliás muito do seu (de Sena) tempo: isto é, muito das décadas de 60 e 70 (sobretudo se norte-americanas).

Finalmente, a *imitatio vitae* opera ainda sobre a globalidade do *Opus* poético seniano, segundo o modelo da calculada arquitectura simbólica do *Canzoniere*. Não se trata em rigor de conceber o itinerário poético como reprodução especular do itinerário autobiográfico, mas sim, numa significativa precisão, como “itinerário espiritual *alegórico*” (itálico meu) da “testemunha que me *considero de mim mesmo e do meu mundo*”

(PI, 27) (idem). Ainda que alegórico, isto é, não assumidamente confessional, como convencionalmente o petrarquismo o pensou, este itinerário de uma testemunha de si mesmo, manifestamente premedita a sua arquitectura e bem assim o seu alcance simbólico. No “Prefácio” a *Poesia III* o itinerário é reconstituído do começo ao fim, em arrepiante coerência:

Deixem-me, para explicar melhor, usar os títulos dos meus livros, qual cronologicamente se sucederam. O homem corre em *perseguição* de si mesmo e do seu outro até à *coroa da terra*, aonde humildemente encontrará a *pedra filosofal* que lhe permite reconhecer as *evidências*. Ao longo disto e depois disto e sempre, nada é possível sem *fidelidade* a si mesmo, aos outros e ao que aprendeu/desaprendeu ou fez que assim acontecesse aos mais. Se pausa para coligir essas experiências, haverá algum *Post-Scriptum* ao que disse. Após o que a existência lhe são *metamorfoses* cuja estrutura íntima só uma *arte de música* regula. Mas, tendo atingido aquelas alturas rarefeitas, andou sempre na verdade, e continuará a andar, os passos sem fim (enquanto a vida é vida) de uma *peregrinatio ad loca infecta*, já que os “lugares santos” são poucos, raros, e ainda por cima altamente duvidosos quanto à autenticidade. Que fazer? *Exorcismos*. E depois vagar como Camões numa ilha perdida, meditar *sobre esta praia* aonde a humanidade se desnude, e declarar simplesmente que terminamos (e começamos) por ter de declarar: *Conbeço o sal...sim*, o sal do amor que nos salva ou nos perde, o que é o mesmo. O mais que vier não poderá deixar de continuar esta linha de, sobretudo, *fidelidade* “à honra de estar vivo”, por muito que às vezes doa (PIII, 15-16).

Este texto parece dizer-nos, ainda com Sena, que a vida só vale a pena se “reclusa em poesia”, isto é, se encerrada “dentro do mundo da transfiguração poética, o único capaz de abarcar inteiramente tudo” (id, 15). Na sua determinação teleonómica, ele diz-nos, ainda dentro da *imitatio vitae*, que em rigor é a vida que imita a arte. E o poeta, buscando a sobreposição da sua vida e da de Camões, acaba por nos dar, na lógica implacável da Obra, o seu percurso como epopeia de uma ética da autenticidade, por entre os escolhos e asperezas de todos os lugares visitados no seu peregrinar.

Recolhido ao paradigma camoniano (paradigma tão sacralizado quanto dessacralizado, como vimos), o *Sena* que nos poemas “camonianos” e “Em Creta...” se oferece como *persona* contemporânea do Vate “imita-o” até ao fim. E se o fim daquele é “Super Flumina Babylonis”, ou “Sóbolos Rios”, o *Sena* final, em “Sobre esta Praia”, igualmente se despede do mundo, no limiar do esquecimento, a Lira já “Destemperada e a voz enrouquecida”. Que o fim chegue na imagem de uma “sarça ardente” em contraste com um corpo já frio, eis o que anuncia a operação necessária à canonização do poeta: a rasura do corpo – ou, noutra perspectiva, da impureza da História –, a qual, transformando o autor em puro espírito, aproxima *finalmente* Sena de Camões, poeta maior porque radicalmente desprovido de biografia, isto é, de corpo.

¹ Por razões de facilidade de referência, passar-se-á a indicar a obra poética de Jorge de Sena do seguinte modo: *Poesia I* (PI), *Poesia II* (PII), *Poesia III* (PIII), referindo-se apenas o número de página.

² Neste e noutros pontos, benefício do privilégio da leitura de um trabalho policopiado da minha colega de Mestrado, Rosa Maria Neves Nazaré de Oliveira, intitulado “Em Creta com Jorge de Sena: algumas Proposições Minotáuricas”, datado de 1987.

³ No já referido posfácio a *Arte de Música*, e ainda em contexto de reflexão sobre as consequências da reprodutibilidade técnica das obras de arte, afirma Jorge de Sena: “Toda a cultura do mundo está enlatada: nas bibliotecas, nos

museus, nos discos, etc” (PII, 207). Acrescentemos os vídeos e os CD-Rom's que o autor não pôde conhecer e teremos o quadro da transformação (da mortificação) contemporânea da cultura em património.

- ⁴ Como nos diz Nietzsche, na sequência do excerto em epígrafe a este texto, “os Gregos domaram o seu instinto de conhecimento, em si insaciável, mediante a consideração pela vida e mediante uma necessidade de vida ideal – porque o que aprendiam logo o queriam viver” (Nietzsche, 1987: 20).
- ⁵ Gostaria, a este respeito, de sugerir uma outra genealogia para esta pulsão primitivista nalgum Jorge de Sena, em particular naquele que poeta sobre a Grécia. Como se pode ver pelo poema “Homenagem à Grécia”, também de *Peregrinatio*, a sua concepção da cultura grega é claramente devedora das teses de E. R. Dodds sobre os gregos e o irracional (teses aliás, a mais de um título, assaz modernistas). Atente-se nos seguintes versos desse poema: “Os deuses/ comem galinhas cruas,/ cabritos, cabras e bodes,/ bebem sangue. Ladrões,/ promíscuos, bestiais,/ traiçoeiros, sádicos,/ belíssimos” (PIII, 46).
- ⁶ Lembre-se, a propósito, o poema “Sobre uma estrofe de Jorge de Sena”, incluído no volume póstumo *Sequências*, o qual consiste num “comentário” à última estrofe de “Em Creta...”. Sintomaticamente, o último verso passa agora a ser: “hei-de tomar em paz o meu café (isso é o que ele julga)”.
- ⁷ Como parece evidente, estou aqui propondo uma pós-modernidade da obra poética de Sena, tendo como horizonte interpretativo, por agora, a experiência da temporalidade. Uma proposta anterior pode encontrar-se no texto “Jorge de Sena, Poeta Postmodernista”, de Silva Carvalho (1989), cuja retroacção ao Sena inicial não subscrevo. O texto de Silva Carvalho é, aliás, em vários momentos, um caso flagrante de sobreinterpretação.
- ⁸ Passa-se isto a propósito de música popular. Leia-se Sena, e calcule-se a que ponto a situação cultural de hoje lhe seria incompreensível: “Quanto à música chamada ligeira, devo dizer que, com excepções devidas ao especial fascínio de algumas personalidades, ela sempre me interessou e interessa pouco e só eventualmente. Do mesmo modo que a música folclórica só me interessa como instrumento de investigação sócio-cultural, e que a chamada música popular ou popularizada de qualquer país (...) me é profundamente odiosa (...). O fado, o samba, o flamenco, etc. são-me grandemente repugnantes (PII, 210).
- ⁹ Apenas o suposto descritivismo de “Em Creta...” continua, ainda hoje, a ser algo incompreensível.
- ¹⁰ Sem querer avançar no paralelo, diria que o “peregrino” desempenha neste último Sena uma função homóloga à do “inventor de jogos” no segundo Carlos de Oliveira.
- ¹¹ O próprio Sena, em texto fundamental, se distanciou de Pessoa: “Também para mim, a poesia não é de facto um *fingimento* ” (PI, 25).
- ¹² A expressão, de Eugenio Montale, é aplicada por Antonio Tabucchi a Pessoa (Tabucchi, 1984: 11).

Bibliografia

1.

SENA, Jorge de (1977) *Poesia I*, Lisboa, Moraes.

(1978) *Antigas e Novas Andanças do Demónio*, Lisboa, Edições 70.

(1980) *Sequências*, Lisboa, Moraes.

(1988) *Poesia II*, Lisboa, Edições 70.

(1989) *Poesia III*, Lisboa, Edições 70.
2.

CRUZ, Gastão (1973) *A Poesia Portuguesa Hoje*, Lisboa, Plátano Editora.

DE MAN, Paul (1986) “Literary History and Literary Modernity”, in *Blindness & Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, London, Methuen & Co., Ltd.

GEYER-RYAN, Helga, e LETHEN, Helmut (1989) “The Rhetoric of Forgetting: Brecht and the Historical Avant-Garde”, in D’Haen, Theo, Grübel, Rainer, e Lethen, Helmut (eds.), *Convention and Innovation in Literature*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 1989.

KUNDERA, Milan (1994) *Os Testamentos Traídos*, Porto, Edições Asa.