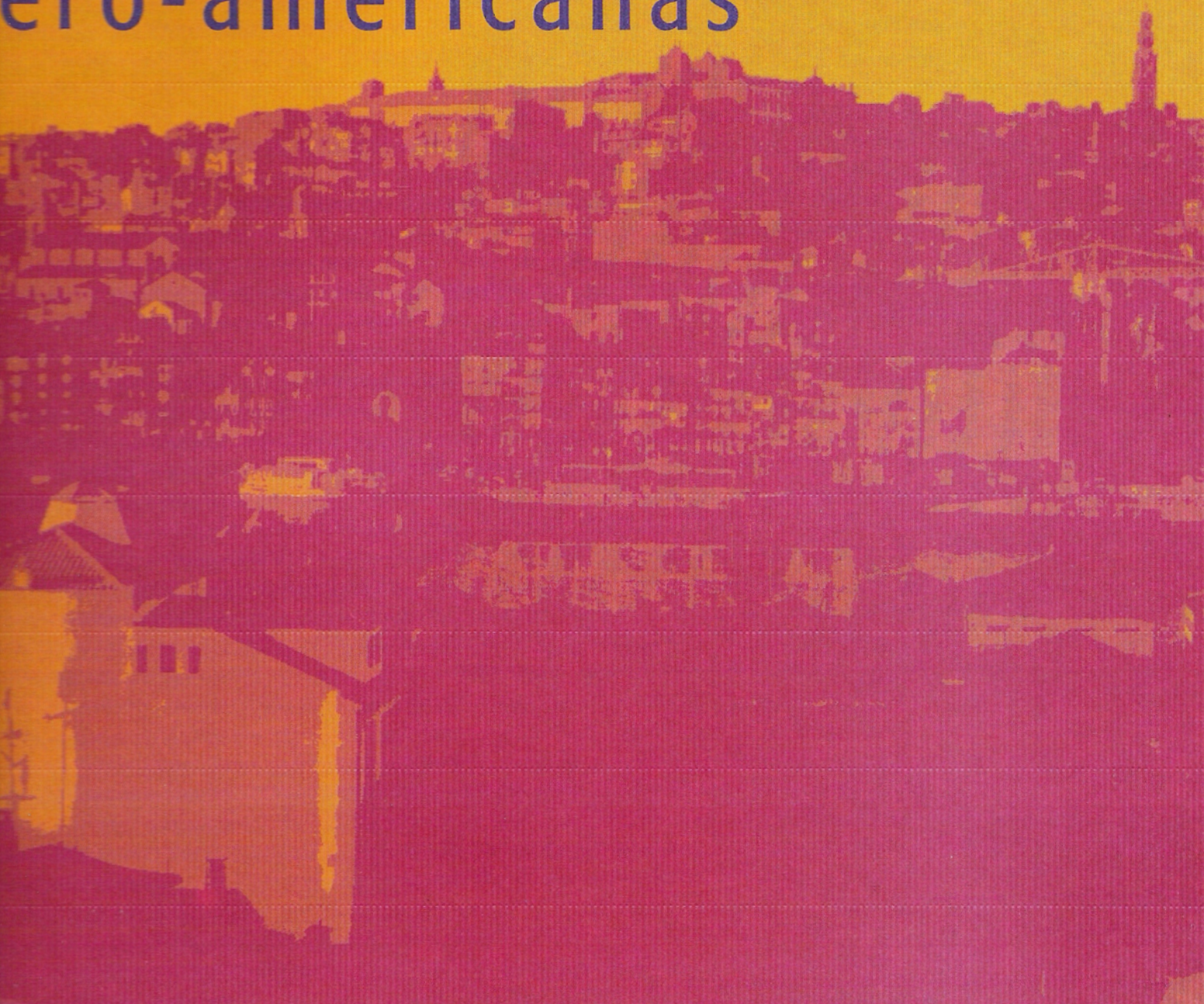
Camões

REVISTA DE LETRAS E CULTURAS LUSÓFONAS

JULHO
SETEMBRO
1998
2000$00
[IVA INCLUÍDO]

numero
2

ero-americanas



Jorge de Sena
A Poesia olhando a História (com ecos de Álvaro de Campos)

Helena Barbas

Dos Lloyd Georges da Babilónia
Não reza a História nada.
Dos Briands da Assíria ou do Egipto
Dos Trotskys de qualquer colónia
Grega ou romana já passada,
O nome é morto, inda que escrito

Só o parvo de um poeta, ou dum louco
Que fazia filosofia,
Ou um geómetra maduro,
Sobrevive a esse tanto pouco
Que está para lá trás no escuro
E nem a história já historia.
(*Gazetilha*, Álvaro de Campos)

O PRIMEIRO PARALELISMO POESIA/HISTÓRIA a marcar todo o pensamento ocidental estabelece-se implicitamente em Platão e declaradamente em Aristóteles, a partir das respectivas concepções (antagónicas, dado as diferentes cosmogonias) da relação entre a arte e o mundo. Platão entende as Ideias como o verdadeiro real, de que a Natureza é reflexo — acusa a arte de mimésis, de ser o reflexo de um reflexo; Aristóteles considera que o verdadeiro real reside na Natureza, cuja imitação será a suprema qualidade da arte.

Esta velha divergência institui-se como demarcação base entre as estéticas idealistas e materialistas, entre uma interpretação idealista e materialista da arte, resistindo a leituras posteriores da relação entre a arte e o real — neste caso, a poesia como arte, e a história como real — e ainda às tonalidades que a evolução epistemológica lhe tem vindo a dar.

Na teoria e na prática, poesia e história surgem ligadas na sua origem: a primeira vai buscar os seus temas à história (ainda como lenda e mito); a segunda recorre à poesia como meio de transmissão para garantir a sua permanência, divulga-se pelas epopeias.

O amálgama épico inicial (poesia, história, mito e direito) fragmenta-se, dando lugar a outros géneros. O poder do mito é minado pelo cristianismo; a veracidade da narrativa desafiada pela história e pelo direito. A síntese épica divide-se em duas vias paradoxais: uma de carácter ficcional, orientada porém para os ideais do Belo, do Bom e do Justo; outra mais empírica, dirigida para o Real. Na primeira vão enquadrar-se os impulsos estéticos e éticos; na segunda, descobre-se como componente a história aspirando à verdade dos factos.

Diz Hecateu de Mileto: *«Escrevo de acordo com o que me parece ser a verdade, pois as histórias [logos] dos gregos são, em meu entender, muitas e ridículas»*[1]. É a partir de um desejo, e de um conceito de verdade, que a história se afasta da poesia. Deixa de ser *logos*, como já fora em Hesíodo; torna-se uma exposição de informações para manter na memória os actos grandiosos e as razões dos conflitos, como afirma Heródoto[2]. O conceito evolui, e a história passa a pretender-se não só verdadeira, mas ainda científica e imparcial, como o exige Tito Lívio[3].

Ao contrário do poeta, o historiador tem por ofício explanar uma evidência e para tal deverá adoptar um determinado critério. A sua notícia exige um suporte empírico passível de verificação — os documentos, ou os factos. Por si, generaliza e sintetiza. Não concebe o passado colectivo da humanidade como composto de um número infinito de acontecimentos, actos ou actividades isolados, todos eles igualmente significativos e importantes por resultarem da dor individual — o sofrimento humano que o discurso histórico postula, mas que sempre soube não poder penetrar — diz Tucídides: *«a causa mais verdadeira* [dos conflitos] *é a menos evidente na exposição»*[4]. Por outro lado, há um apelo ao historiador como testemunha da verdade. É responsabilizável perante uma realidade exterior ao seu discurso; o seu trabalho é sempre referencial, e susceptível de controle. Era.

No momento em que o conceito de verdade se pluraliza, esta medida torna-se variável: *«Não é um invariante transhistórico, mas uma obra da imaginação constituinte»*[5], afirma Paul Veyne, e continua falando sobre esta imaginação que subjaz ao evoluir do conhecimento, que relativiza o conceito de verdade, fazendo-nos aceitar que nada seja verdadeiro nem falso: *«a verdade é o nome que damos às nossas opções de que não queremos abdicar; se abdicássemos delas, di-las-íamos seguramente falsas por tanto respeitarmos a verdade»*[6].

Relativizada, uma verdade torna-se homónima e analógica de outras, origina uma verdade plural (a verdade é que a verdade varia, de Nietzsche), um sistema de verdades fabricadas, ou diversos programas de verdade, contraditórios entre si, pertencentes a um tempo e espaço heterogéneos e plurais, e dependentes da esfera de crenças, igualmente sinceras e profundas, adoptadas no momento.

Deste modo, a história — como as outras ciências — é verdade e ficção em simultâneo, porque é uma verdade nunca definitiva, que se estabelece, ainda segundo Veyne, a partir de uma ficção interpretativa.

É a analogia dos sistemas de verdade que nos permite entrar nas ficções romanescas, de

achar *vivos* os seus heróis e também de descobrir um sentido interessante nas filosofias e pensamentos de antigamente. E nos de hoje. As verdades, a da *Ilíada* e a de Einstein, são filhas da imaginação e não da luz natural[7].

Ou, como já foi dito por Álvaro de Campos: «*O binómio de Newton é tão belo quanto a Vénus de Milo. / O que há é pouca gente para dar por isso*»[8]. Será a imaginação subjacente à interpretação do historiador que encena os factos históricos, ou as marcas deixadas por eles, sob a forma de um discurso —«*Transformando as realizações de muitos anos/ Numa hora de ampulheta*»[9]. Curiosamente, com a Nova História, recai agora sobre o historiador, e por razões idênticas, a secular acusação de falsidade de que o poeta se conseguiu ilibar após o Romantismo. Diz Sena, em *O Poeta é Um Fingidor*, «*...a verdade em poesia, aquela verdade não perturbada pelos factores ocasionais e aquela verdade que é visão, resultarão da elisão da antinomia verdadeiro-falso, elisão essa que irá processar-se através de um ultrapassamento do em-si do poeta, ao qual tradicionalmente se identificava a essência da poesia que o poeta materializava, existenciava objectivamente*»[10].

O historiador é acusado de ilusionismo, de transformar em discurso sobre o real a fabricação de um texto a partir de restos documentais: a montagem ficcional dos fragmentos de que se compõe a história. Por outro lado, embora atravesse vários graus de sofisticação, o seu objectivo mantém-se o mesmo: manter *vivo* o passado para que possa servir de exemplo, positivo ou negativo, ao presente. A sua imparcialidade é, por mais esta razão, fictícia. Os impulsos éticos, gradualmente escamoteados, emergem discretamente por detrás do desejo de proporcionar ao presente um ponto de referência necessário a uma comparação: «*nós teremos mais ardor para contemplar e imitar as vidas belas, se não ignorarmos sequer as que são más e merecem a censura...*» dizia Plutarco[11].

A história (seja geral ou específica, seja eventual, serial ou quantitativa) tornou-se vulnerável. Chega-se ao ponto de se aventar (com Paul Veyne) que uma vez que a história não existe, tudo é histórico. Recuando perante o risco de uma posição iconoclasta, Le Roy Ladurie considera antes que a sua força e a sua fraqueza residem no facto de ser «*...uma mistura entre as ciências humanas, por um lado, e a literatura, o romance, as belas artes, o cinema, o teatro e a ópera por outro*»[12]. De ciência com pretensões ao exacto, ao construir de leis universais, revela-se como uma arte de tratar os restos, uma arte de memória e encenação. Recupera, de certa forma, a sua qualidade inicial de lenda e mito: pode ser a *legenda*, no sentido original do termo, o exemplo que deve ser *lido* e que poderá ser seguido ou evitado; é o mito, em que se não distingue entre os seres, as acções ou os acontecimentos reais, e os imaginados ou desejados. Em Sena, a história é olhada como o ponto de confronto necessário ao presente e ao real e o recurso ao passado histórico vai manifestar-se como desejo de vencer o tempo.

O Tempo e a História

Aproveitar o tempo!
Tirar da alma os bocados precisos — nem mais
nem menos —
Para com eles ajustar os cubos ajustados
Que fazem gravuras certas na história
(E estão certas também do lado de baixo que se
não vê)...
[...]
Imagens de jogos ou de paciências
ou de passatempos —
Imagens da vida, imagens das vidas, Imagens
da Vida
Verbalismo...
(*Apostilha*, Álvaro de Campos)

Quer a sociedade, quer o indivíduo que se interrogue sobre si mesmo, que tente compreender e compreender-se, que busque situar-se, tem que se apoiar numa reflexão segunda (termo de comparação), que não pode ser outra senão a sua própria história. Diz-nos Sena: *«a História tem que estar presente na compreensão da própria e pessoal humanidade, com a qual lhe é dado compreender a dos outros...»*[13]. Preenche assim uma necessidade de passado e de fundamento em relação ao real, que se poderá traduzir na procura de raízes:

Raízes? Como — por metáfora — se ganham
Ou se perdem? Sendo filho? Sendo pai? As duas coisas?
Vivendo aqui na pátria mais ou menos do que quantos anos?
Perderam-nas Camões e Mendes Pinto no Oriente?
Ganhou-as Eça nos seus exílios de Cônsul?
Manteve-as fumos de ópio aquele Camilo
apenas Pessanha por Macau? Ganhou-as
Pessoa tão inglês de sul das Áfricas,
No seu tão esperto exílio de Lisboa?
E o Vieira padre e brasileiro na Bahia,
largara-as lá por Roma à Cristina da Suécia?

(«Raízes», *Poesia III*, p. 206)

Tentando reatar com os desaparecidos, o indivíduo recorre à história para simbolizar o seu lugar, para se situar numa rede complexa de forças e analisar as suas relações com o social — a começar pelas instituições: a pátria, a família. Mas, em primeiro lugar, para saber se era noutro tempo, que se deveria ter nascido:

desta vergonha inominável que é
ter de existir num tempo de canalhas
de umbigo preso à podridão de Impérios
e à lei de mendigar favor dos grandes.

(«Hei-de ser tudo o que...», *Visão Perpétua*, p. 175)

Ou de outro modo, noutro lugar. Saber se é ou não arbitrário viver nesta sociedade em vez de qualquer outra:

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 ter nascido nela.

(«A Portugal», *40 Anos de Servidão*, p. 89)

Ainda que nalguns casos se equiparem no degradado das gentes, ao passado são atribuídas as características de uma Idade de Ouro mítica, que fazem ressaltar a coloração férrea do presente. Porém, mesmo por denegação, não se espera um eterno retorno. É uma história linear que serve de instrumento crítico, e justapõe a diferença de outras organizações, outras leis e outras modas à realidade do presente, relativizando-o no tempo — um tempo que *«nos afina e nos apura»*. Depois, por si só, o tempo não existe, e dele se toma consciência a partir dos *«lugares que acabam»*:

Apenas sei que as circunstâncias mudam
e que os lugares acabam. E que a gente
não volta, ou não repete, e sem razão, o que
só por acaso era a razão dos outros.

(«Noutros Lugares», *Poesia III*, p. 90)

O presente é sempre vivido e construído individualmente — a «narração» histórica que cria a humanidade, ou a voz individual que, a partir da infância («As Crianças Cantavam», *Poesia II*, p. 32), vai dando forma à vida, construindo a memória pela acumulação e registo de experiências. Crescer é afastar-se de um silêncio inicial que advém da ausência de conhecimento do tempo, quebrado pela soma dos instantes:

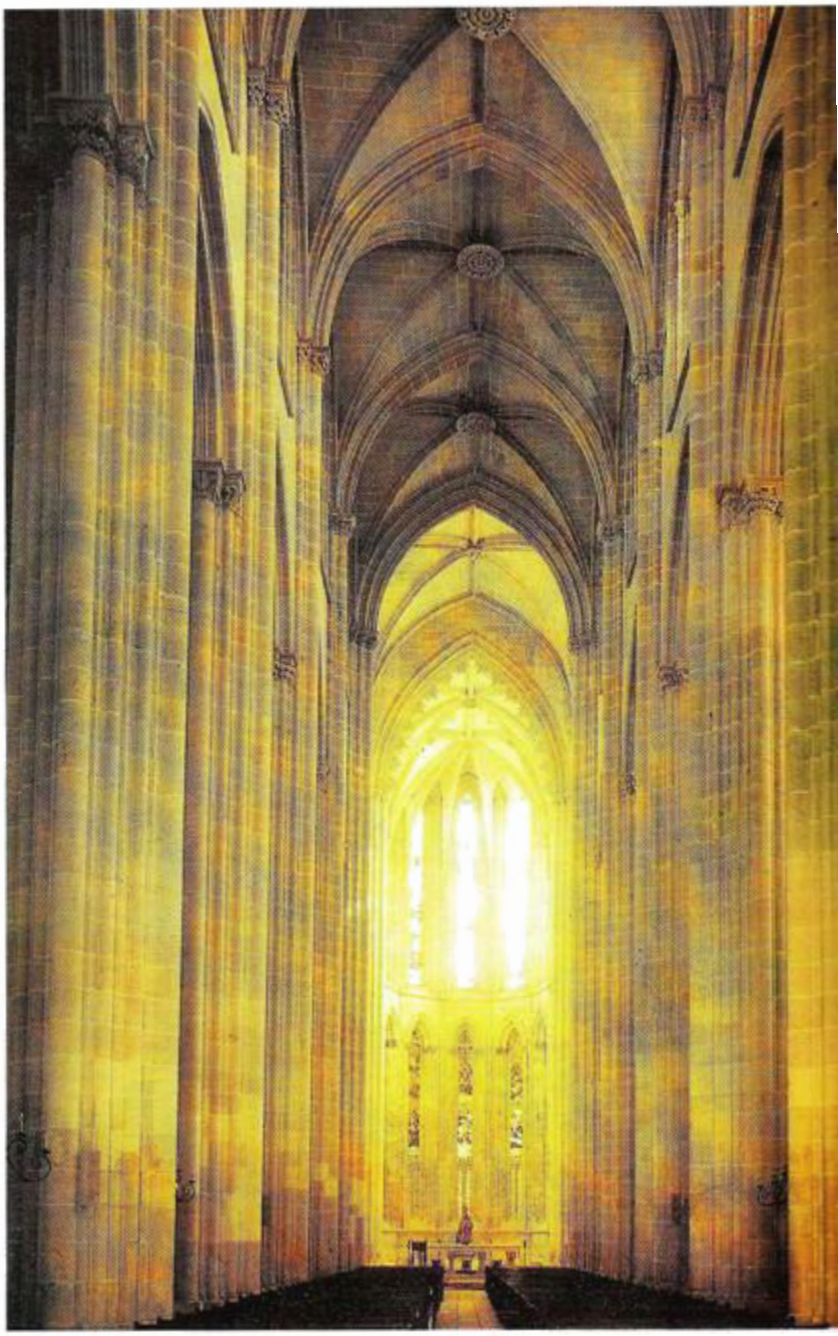
Um intervalo
se abre de outro intervalo que foi,
e outra rasura no fluir do tempo
se instala,
da antiga em mim como de mim na antiga rasura.
(«A Chuva Torna», *Poesia II*, p. 33)

São os momentos entre os intervalos, os fragmentos — pessoais, ou históricos, mas sempre individualizados pela sua irrepetibilidade — que se instituem como memória, e se organizam verbalmente em algo de contínuo.

Do mesmo modo que o presente é indissociável do passado, também o é do futuro, dado que ambos nele se fundem e por ele se definem. O presente pode então ser considerado como um instante contínuo de confluências pelo que, quanto mais vasto for o conhecimento do passado, tanto mais vivas e fortes forem as suas experiências, tanto maiores as probabilidades de se vir a definir como um padrão para o futuro. Por tal, mais rico será o presente alargado pelo excesso de vida, de experiências, que é a pluralidade de emoções: «*O que é preciso é que o artista sinta por certo número de Outros, todos diferentes uns dos outros, uns do passado, outros do presente, outros do futuro*»[14]. Um sentir que é conhecimento adquirido não só pela memória das vivências individuais, mas também pela experiência imaginária das experiências dos outros:

parado que ouves, não mais é que o tempo
de hoje em que vives só alheias vidas
de ti alheadas qual de ti vividas.

Por outro tempo te criaste impuro,
difuso e firme, no clamor dos versos
que os tempos de hoje reconstroem como
delidas cartas um fogacho acendem.
(«Poema manuscrito...», *Poesia III*, p. 30)



Ou seja, dá-se a apropriação das memórias dos outros, que é manifestação de uma ânsia de totalidade, de um desejo de vencer o tempo, apesar do reconhecimento do seu curso imparável. Ao afirmar, pela memória, que o passado está morto, o presente eterniza-se e permite que se esqueça que o futuro traz a morte implícita. O tempo transforma-se em história.

Mas, enquanto a história — como memória colectiva da humanidade — organiza os seus elementos linearmente, os tempos, espaços e experiências individuais vão ser concentrados em sucessivas intuições únicas, onde a história será apenas mais uma componente, confirmando a proposta de Bergson: *«A memória é praticamente inseparável da percepção, intercala o passado no presente, contrai também numa única intuição os momentos múltiplos da duração e, deste modo, pela sua dupla operação, é causa que de facto nós percebamos a matéria em nós, enquanto que de direito a percebemos nela mesma»*[15].

Enquanto soma das experiências da humanidade — ou de uma nação —, a história é absorvida e transformada em conhecimento individual. Porém, como diz ainda Paul Veyne, a história *«é conhecimento mutilado»*[16], e assim aparece como o tempo mutilado do mundo que serve de contraponto ao tempo também mutilado do «eu»: o termo de comparação que lhe permitirá ordenar e datar as suas experiências, enquadrar as suas memórias. Individualizada, a história retira ao indivíduo as antigas garantias de perenidade e fama, tornando-se fonte de solidão e angústia, o medo de que *«os lugares acabem»*: *«E o medo que a vida seja isto:/ um hábito quebrado que se não reata/ senão noutros lugares que não conheço»*.

Assim, passado e futuro encontram-se indissoluvelmente unidos num presente que recoloca a noção de tempo como reconstituição finita de uma série de momentos, e explica o actual pela história.

Incapaz de vencer o tempo, Sena vai em demanda do passado pelos espaços (as cidades) e pelos objectos (as obras de arte) que heroicamente lhe sobreviveram:

> *ergue-se alheia a tudo e sobre tudo a Acrópole*
> *Polida a pedra tão marmórea em lâminas*
> *como crispadas vidas em deuses congeladas,*
> …
> *Os deuses como humanos, como deuses estes*
> *ao mesmo tempo uma cidade e gente*
> *um vértice jamais revisitado,*
> *devastada memória do que poderia ter sido.*
> *Não foi, e não será.*
> («Atenas», *Poesia III*, p. 216)

Pela invocação aristotélica, o passado associa-se ao mito: o historiador conta a verdade, o que aconteceu; o poeta narra o verosímil, o que poderia ter acontecido, recriando o mundo de acordo com a sua memória. E cada fragmento — os lugares geográficos célebres ou apenas visitados, cada obra de arte olhada ou ouvida — transforma-se num dos velhos *loci* da memória retórica — de espaço, na pintura, na escultura, na fotografia, no filme; *loci* de tempo na música. Ou também na própria revisitação da linguagem que é o recurso às figuras de retórica e formas mais antigas: Camões, as cantigas de amigo, as diversas glosas de autores e momentos marcantes da literatura. E ainda, a revisitação dos lugares secretos da linguagem, pelas suas *«experiências de esvaziamento semântico»*[17]. Abolindo o elemento convencional das palavras, nota-se que estas continuam ainda, e apesar disso, a significar, pelo recurso a paradigmas sonoros de um *inconsciente* da linguagem. Esta é a visitação ao local do som puro, das ressonâncias misteriosas: o espaço da incantação, da bruxaria e do exorcismo.

Porém, todos estes espaços, como todos os seus tempos, mesmo que apareçam em simultâ-

neo, são dados como independentes uns dos outros. Não há um tempo puro, mas tempos múltiplos, e o passado surge maculado, degradado pela intromissão do presente:

Havia enorme, por entre as inscrições em todas as letras e línguas
uma em negras e majestosas letras: O GRAVANITA ESTEVE AQUI.
Entre mim e o Hamlet, entre a Dinamarca em que algo havia de podre
e o Portugal que estava em mim, erguia-se como um fedor turístico
(ó Mendes Pintos, Cortes-Reais, Dias e Gamas de outras eras!...)
o espectro intenso e inamovível
do Senhor Gravanita. TINHA ESTADO LÁ.

(«Helsingör», *Poesia III*, p. 157)

A degradação que é resultado da marca humana, e em consequência da qual, todo o tempo — passado ou presente — é um tempo contaminado. Do mesmo modo, a história confirma-se como um tempo deteriorado pela humanidade:

Não foram nunca as circunstâncias nem a história
nem o destino nem a providência
quem matou a grandeza em qualquer coisa
império ou obra ou simples gesto vivo
de ser-se por instantes mais feliz.
Mas sempre o assassino se esconde
na outra humanidade...

(«Passando onde haja túmulos», *Poesia III*, p. 142)

O miasma passível de ser remido apenas por alguns eleitos incompreendidos, que habitam o espaço: «*entre o divino e o humano, onde os heróis se geram*»— os artistas, os poetas:

há só uns quantos raros transformando em ouro
a merda milenária, e sempre a multidão
ansiosa de burguesa e de servil a transformar em merda
os oiros todos de sofrer-se o mundo
e de lhe dar em forma o senso que não tem.
Para quê obras de arte? P'ra quê a literatura?

(«A Última Calista de Milão», *Poesia III*, p. 161)

Em Sena, encontra-se a alternativa entre uma história real, degradada, e uma história ideal, feita de acontecimentos a-temporais e por seres sobre-humanos, pertença do espaço do mito (que acaba também a ser desmitificado em *Ganimedes*).

Paradoxalmente, o passado aparece sempre como um tempo linear, porque irrepetível, e simultaneamente espiralado, porque parcialmente recuperável. O recurso ao passado histórico representará, pois, uma tentativa de fuga à condição de «*bicho da terra tão pequeno*».

Peregrino (*ad loca infecta*), sujeito a um tempo enganador, manhoso e cheio de sinuosidades, reconhece-se exilado, por acaso, no século XX. Por sua vez, o local que habita é demasiado estreito, e torna-se imperioso um alargamento dos horizontes. Assim, elege como sua pátria, não mais um terreno delimitado geograficamente, nem um tempo cronologicamente determinado, mas a permanência (relativa) da sua língua, enquanto transmissora não só da sua cultura, mas principalmente enquanto elemento da cultura universal. A língua não é a pátria, mas a porta para o mundo além dela. Assim, o irónico lusitanismo de Sena prova-se como uma necessidade indesejada, porque é o único meio que lhe pode dar acesso ao cosmopolitismo e ecumenismo artístico. Será através da sua língua, pela sua poesia, que lhe poderá ser concedido o passaporte de cidadão do mundo.

O presente e o real, demasiado limitados, alargam-se ao mundo da ideias, uma metáfora do mundo da Arte, aquele que permanece para além das revoluções das sociedades e não conhece fronteiras políticas. Trata-se de um espaço interior e transcendente em simultâneo, que consegue abolir os limites temporais, e cuja história será a verdadeira história da humanidade.

Oriundo de um país de marinheiros, Jorge de Sena assume-se como um ex-marinheiro «Traído pelo mar» e forçado à terra. Sentindo-se desterrado no seu país natal, viaja, exila-se (in)voluntariamente, muda de nacionalidade, morre longe e «estrangeirado». Nascido português, naturalizou-se brasileiro e depois americano — qualquer nacionalidade lhe serve enquanto cidadão do mundo das Ideias. Também o seu viajar é uma outra alternativa de conhecer um mundo real «*que não se conhece nunca*» — porque apenas reflexo daquele outro —, ou que é «*um conhecimento inútil*»[18] mesmo em primeira mão:

«acontece que o homem — se pode viver e criar abstracções — é pelo rosto e pelos seus gestos e pelo que ele, com o olhar transfigura, que podemos interrogativamente, incertamente, inquietantemente, angustiadamente, conhecer-lhe a vida. E, se não fora a poesia olhando a História, nenhuma vida em verdade conheceríamos, nem a nossa própria. Não adianta muito, concordarei, este saber, e é mais do que prudente recusá-lo. Mas são precisamente as metamorfoses o que nos permite olhar a cabeça de Medusa»[19].

A metamorfose que é toda a poesia, não só olhando a história, mas a própria vida, e o que permite que esta possa ser aceite na sua estreiteza e limitação; o transfigurar da palavra que é conhecimento, experiência transformadora do próprio e dos outros:

Pensei ser esta a soma teimosa do que não existe:
exigência, anseio, dúvida, e gosto
de impor aos outros a visão profunda,
não visão que eles fingem,
mas a visão que recusam:
esse lixo do mundo e papéis velhos
que sai dum jarrão exótico que a criada partiu
como a catedral se iria em acordes que ficam
na memória das coisas como um livro infantil
de lendas de outras terras que não são a minha…
(«La Cathedrale Engloutie», *Poesia III*, p. 171)

o lixo do mundo e os papéis velhos, os restos de um acidente — uma metáfora da história — transformados em acordes que ficam — as imagens da vida a ser aproveitadas e verbalizadas pelos poetas.

O lixo do mundo

Complexidades da vida! As facturas são feitas por gente
Que tem amores, ódios, paixões políticas, às vezes crimes —
E são tão bem escritas, tão alinhadas, tão independentes de tudo isso!
Há quem olhe para uma factura e não sinta isto.
...
Venham dizer-me que não há poesia no comércio, nos escritórios!
Ora, ela entra por todos os poros... Neste ar marítimo respiro-a
Por tudo isto vem a propósito dos vapores, da navegação moderna,
Porque as facturas e as cartas comerciais são o princípio da história
E os navios que levam as mercadorias pelo mar eterno são o fim.

(*Ode Marítima*, Álvaro de Campos)

O facto histórico positivista, o evento seleccionado porque marca os tempos fortes da história, o elemento do arquivo que constitui a memória das nações, deixou de ser importante enquanto tal. A Nova História só o reconhece relativamente à série em que é enquadrado. Para a Poesia, só será relevante na medida em que possa interessar aos «cidadãos do mundo das ideias» os quais, pelo simples facto de se servirem dele, o elevam acima da sua condição de fragmento, transformando-o numa totalidade.

Deste modo, ao ser promovido a facto artístico, o facto histórico deixa de estar debaixo da alçada do referencial, muda de programa de verdade. É esta a situação que permite a anacronia de pôr em diálogo personagens históricas verídicas, mas tendo vivido em épocas diferentes, que se preencham os vazios que rodeiam os fragmentos, que se subverta o facto histórico do passado ou se alargue o seu sentido inicial — como se encontra magistralmente, por exemplo, em Cavafis (cuja referência não se pode aqui ignorar, dado ter sido traduzido por Sena). Também se descobre o contrário, o condenar da degradação que acaba por sofrer um evento que inicialmente se apresentou como ideal — os acontecimentos vividos por Sena aquando do 25 de Abril —, reprovação que se manifesta pela «impossibilidade» de cantar:

Como te calas, poesia, longamente
Deixando-me em silêncio dentro de ti.
...
Tu calas-te de angústia. Aquele país
...
se despedaça...
...
Mas como hás-de cantar (cantaste outrora)
de uma revolta agora a desfazer-se
em lutas suicidas que condenas?
...
Ao menos grita o teu protesto agudo
O grito do silêncio que te amarra.
...
Não pela História que as nações inventam.
Mas pelo povo...»
(«O Grito do Silêncio», *40 Anos de Servidão*, p. 179)

E poder-se-ia acrescentar, mas pela história que os poetas inventam. Nestas condições, é também possível propor um programa político:

«Não, não subscrevo, não assino
que a pouco e pouco tudo volte ao de antes,
...
E vamos ao que importa: refazer
um Portugal possível em que o povo
realmente mande sem que só o manejem
...
E tu, canção mensagem, vai e diz
o que disseste a quem quiser ouvir-te.
E se os puristas da poesia te acusarem
de seres discursiva e não galante
em graças de invenção e de linguagem,
manda-os àquela parte. Não é tempo
para tratar de poéticas agora».
(«Não, não subrecrevo...», *40 Anos de Solidão*, p. 200)

Não se depara aqui nem com o historiador, nem com o poeta, mas com o cidadão comum demasiado próximo dos acontecimentos, que deles não se consegue distanciar, nem para passar ao mundo das Ideias, nem para lucidamente regressar ao seu *«entendimento amargo»*[20]. O facto histórico precisa de tempo para poder subir ao artístico.

Apesar de nem todos os factos históricos se conseguirem transmutar em arte, e pela razão diametralmente oposta, todos os factos artísticos podem ser considerados como factos históricos do mundo das ideias, e celebrados como tal — os epigramas, as glosas, os poemas sobre outras obras de arte, como em *Metamorfoses* e *Arte da Música*. São as meditações aplicadas a situações particulares da música, da pintura, escultura ou literatura, o especular para além da arte que se institui como história também dos homens e das mentalidades. Será também o único modo de estudar uma obra de arte enquanto elemento de uma história, dado que cientificamente é impossível dar conta do acto criador e da sua originalidade — só atestáveis por outro acto criador original (como já os Românticos haviam percebido).

Assim, tanto o transformar o objecto da história das nações em objecto artístico (logo, original e único), como o recriar do objecto artístico enquanto elemento de uma história ou sociologia da arte, vão dar origem a que a história surja como palimpsesto: o poeta re-escreve-a, e transforma-a na história do que deveria (ou poderia) ter sido.

Mas o mundo da arte tem por base o mundo real, e só adquire sentido em função dele. A arte existe enquanto um modo sempre diferente de olhar o real, de o nomear e instituir. O poeta vai recorrer à estratégia da impessoalidade modernista, socorrer-se do monólogo dramático, das citações, das colagens, mas principalmente ao uso da máscara, nas suas *personae* literárias de que «Camões dirige-se aos seus contemporâneos» será um exemplo. O recurso ao facto histórico revela-se como uma outra alternativa desta estratégia: conciliar as experiências pessoais ou políti-

cas, os temores e os receios pelo estado do seu país, ou pelos abusos dos seus governantes, com a experiência colectiva de que elas são símbolo.

Deste modo, os acontecimentos históricos do passado vêm a funcionar como o eliotiano «objectivo correlativo» de uma situação presente. O passado (longínquo ou recente) é o espelho que o poeta ergue frente ao leitor, e onde este último irá projectar os seus próprios receios ou emoções, um espelho onde se vão acumulando as experiências humanas. Em Jorge de Sena, o reflexo vai de par com imagem da lente transformadora que obriga a uma visão diferente — melhorada:

> *Lentes poliu para de Holanda os míopes*
> *que delas precisavam para a escrita*
> *comercial do açúcar e saborearem*
> *os cantos delicados das pinturas.*
> *...*
> *os ângulos mediu aos teoremas*
> *da vida humana em lentes tão convexas*
> *que até o latim lhe é como o hebraico morto....*
> *E sem deus teólogo traçou*
> *as linhas da cidade constituída*
> *segundo as leis dos anjos da razão.*
> *E Bento se chamava este coitado*
> *suma gentileza de existir-se*
> *e de pensar-se em glória a paciência triste*
> *de polir lentes sem ter deus nem pátria.*
> *Mas só assim é que os cristais flamejam*
> *em pura transparência apavorada.*
>
> («Homenagem a Spinoza», *Poesia III*, p. 156)

Reflectido, ou refractado, o objecto histórico real é transformado em poesia. Recebe uma dimensão supra-histórica: deixa de pertencer à história das nações, de que é fragmento, para passar à história da humanidade, como um todo, singular. E o poeta que o vai polindo em solidão e terror poderá ter o prémio póstumo da fama.

O conjunto de objectos, ou a série de acontecimentos, surgem como a superfície que, por ausência, oferece a profundidade; o cenário onde se deverá enquadrar individualmente o drama situacional apropriado. E a história, enquanto universo da representação e da aparência, em que se dá primazia à manifestação exterior de um acto social, transforma-se no elemento superficial, o reflectido por excelência.

Máscaras históricas

> *Nunca conheci quem tivesse levado porrada.*
> *Todos os meus conhecidos têm sido campeões em tudo.*
> *...*
> *Quem me dera ouvir de alguém a voz humana*
> *Que confessasse não um pecado, mas uma infâmia;*
> *Que contasse não uma violência, mas uma cobardia!*
> *Não, são todos o ideal, se os oiço e me falam.*
> *Quem há neste largo mundo que me confesse que uma vez foi vil?*
> *Ó príncipes meus irmãos,*
>
> *Arre, estou farto de semi-deuses!*
> *Onde é que há gente no mundo?*
>
> («Poema em Linha Recta», Álvaro de Campos)

Como em resposta a Álvaro de Campos, Sena vai dar voz ao lado mais humano da dor individual, transformando os próprios príncipes em seres iguais aos outros, recriando um mundo de gente.

As suas personagens históricas (que na maioria são literárias) chegam por vezes à beira do ridículo pela exacerbação do seu lado demasiado humano — recorde-se «Camões na Ilha de Moçambique» (*Poesia III*, p. 189) — ou atingem as raias do sublime — «À Memória de Adolfo Casais Monteiro» (*Poesia III*, p. 207).

Entre o *bathos* do primeiro e o *pathos* do segundo, há a possibilidade do *ethos* aristotélico, que procura a virtude do meio, a descrição do tom ou sentimento que prevalece numa comu-

nidade, ou num indivíduo, para suscitar os afectos suaves, a benevolência que permita compreender a realidade do ser pela sua reprodução artística — que se vai encontrar em «O Indesejado». O processo exige distanciamento relativamente à personagem que se exibe num determinado momento de fala ou de acção. O efeito dramático acentua-se pelo facto de o poeta, omnisciente, jogar com os acontecimentos posteriores à história que relata, e que o seu protagonista ignora. A personagem é focada na iminência da queda — no momento imediatamente anterior a deixar de ser importante para a história — dado que esta só se preocupa com os vencedores, e ignora os vencidos.

António-Rei surge como um peão num jogo de xadrez, a caminho do destino certo e igual para todos que é a morte, tão indesejado quanto Camões:

Aqui passaram todos: almirantes
ladrões e vice-reis, poetas e cobardes,
os santos e os heróis, mais a canalha
sem nome e sem memória, que serviu
de lastro, marujajem, e de carne
para os canhões e os peixes, como os outros.
(«Camões na Ilha de Moçambique», *Poesia III*, p. 189)

Assim, ao destino certo da *tyché* (a fusão helenística da ideia de destino e *nemésis*), junta-se o destino incerto, a que estão sujeitos os homens durante a vida, a *heimarmene*. É este destino trágico que orienta todas as personagens históricas, e que domina António-Rei — cuja dimensão se agrava pelo comparar implícito com D. Sebastião:

«— Todos… E nunca saberão quem fui.
Nasci antes dos outros, morro depois deles
como se Deus se esquecesse que viver é tempo,
e que, entre ver o mundo e perdê-lo para sempre,
não basta o brilho ansioso de uma coroa distante…
A verdadeira, a c'roa do meu povo,
rolou de mãos alheias sem passar por mim,
sem de leve ao menos me pousar na testa!
O peso que senti não era o dela,
não era o Destino a irmanar-me à Terra,
mas a montar-me… — azêmola dos Fados!»
(«O Indesejado», *Acto III*, p. 85)

António-Rei é a personagem mais cavafiana de Sena, pois o futuro transforma-o numa «nota de rodapé», num simples pormenor marginal à história. E a tragédia do seu destino é realçada pelo facto de encarnar a versão ática do conceito de *kaloikagathia*: os belos e os bons que deveriam governar o mundo, a que os deuses e os fados se mostram indiferentes.

À tragédia da instabilidade nobre do destino individual contrapõe-se a fragilidade e o pouco valor da miríade de insectos humanos anónimos, com os quais se fazem guerras e leis, constroem e destroem impérios e civilizações. Uma tragédia existencial pois, para o historiador, são irrelevantes. Trata-se da parte da humanidade que faz *grafitis* nos monumentos e que, pela sua ignorância, tanto pode ser manipulada quanto oprimida:

Mas este povo: o povo: esse de séculos
em terra dura e curta vida imerso?
Que sonha ou pensa? Franças e Araganças?
Se lhe tiraram a cama em que sonhar!
Se lhe não deram nunca o imaginar
mais que sardinha assada sem esperanças!
Não sonha ou pensa, apenas faz os filhos
que um dia houveram sido povo se —
um se e sempre se de tantos séculos
e terra dura e vida curta e gente
que está por cima e há outros mais abaixo
danados só de não estarem em cima
do mesmo povo, o tal que todos amam
e lhes faz figas quando voltam as costas.
(«Os Ossos do Imperador», *Poesia III*, p. 176)

A noção dramática da inutilidade do sofrimento humano, bem como a generalização a partir de incidentes particulares, combinam-se com a total ausência de um tom moralizador. O olhar de Sena sobre a história nunca é neutro — por vezes leva-o ao sarcasmo, ao ataque directo ou à corrosão dos mitos da história enquanto pretexto de manipulações. Mas mais do que moralizar, trata-se apenas de um esforço didáctico:

«No que respeita ao elemento moralístico, acrescentemos que toda a poesia — [...] — é uma meditação moral. Sem dúvida que o não é (ou não deve sê-lo) num sentido normativo; mas indubitavelmente o é num sentido escatológico, de inquirição aflita sobre as origens e os fins últimos do Homem»[21].

Às personagens agindo como actores, sujeitas a um determinismo por vezes divino, por vezes histórico; à utilização das máscaras e monólogos dramáticos; ao recurso aos acontecimentos históricos interpretados de um modo pessoal; contrapõe-se o culto da sensualidade nos poemas eróticos, enquanto modo de transportar para todos os dias a festa dionisíaca, pelo sacralizar do momento do encontro (que poderia corresponder à atomização de um ritual), será possível considerar que, em Jorge de Sena, a história (e a vida) se transformam numa nova versão de tragédia — ecoando ainda a proposta de Aristóteles. Mas, mais do que isso, nas mãos do poeta, descobre-se que a história acaba a recuperar o seu estatuto primordial de *logos*.

1 M. H. da Rocha Pereira, *Hélade*, Coimbra, F.L.U.C., 1982, p. 127.

2 *«Esta é a exposição de informações (estoria) de Heródoto de Halicarnasso, a fim de que os feitos dos homens, com o tempo, se não apagueem e de que não percam o seu lustre acções grandiosas e admiráveis praticadas quer pelos Helenos, quer pelos bárbaros; e, sobretudo, a razão pela qual entraram em conflito uns com os outros»; Ibid.*, p. 217.

3 *«Eu Lívio [...] enquanto indago e revolvo com toda a aplicação e cuidado aquelas coisas antigas (as histórias dos antigos romanos) de todo o cuidado, o qual posto que não possa torcer o ânimo de mim, que escrevo da verdade, contudo pode fazer esse ânimo inquieto. Determino eu Lívio nem afirmar nem refutar aquelas coisas que se contam antes de se fundar a cidade de Roma, ou na sua fundação mais convenientes às fábulas dos poetas do que aos verdadeiros escritos das coisas verdadeiras e obradas. Concede-se esta licença à antiguidade que, confundindo as coisas humanas com as Divinas, faça os princípios das cidades mais dignos e respeitados»*; «Prefácio» in *Historiarum ad Urbe Condita Decadis Primae*, trad. anón. séc. XIX, p. 2.

4 M. H. da Rocha Pereira, *op. cit.*, p. 294.

5 *«... la vérité est la plus variable des mesures. Elle n'est pas un invariant transhistorique, mais une oeuvre de l'imagination constituante»*, Paul Veyne, *Les Grecs Ont-ils Cru à Leus Mythes?*, Paris, Seuil, 1983, p. 127.

6 *«... la vérité est le nom que nous donnons à nos options, dont nous ne démordrions pas; si nous en démordrions, nous les dirions décidément fausses, tant nous respectons la vérité;»*; *Ibid.*, p.137.

7 *«C'est l'analogie des systhèmes de vérité que nous permet d'entrer dans les fictions romanesques, de trouver vivants leurs héros et aussi de trouver un sens intéressant aux philosophies et aux pensées d'autrefois. Et à celles d'aujourd'hui. Les vérités, celle de* L'Illiade *et celle d'Einstein, sont filles de l'imagination et non pas de la lumière naturelle»*; *Ibid.*, p. 34.

8 In *Poesias*, Lisboa, Ática, s/d., p. 110.

9 W. Shakespeare, Prólogo a *King Henry the Fifth*.

10 In *O Poeta é um Fingidor*, Lisboa, 1961, p. 24. Todas as restantes obras de Sena foram consultadas nas primeiras edições. Lisboa, Moraes Editores para *Poesia I, II e III*; bem como *40 Anos de Servidão, Sequências e Visão Perpétua*; Porto, Paisagem Editora para *O Indesejado*.

11 Plutarco, *Vidas Paralelas*, tomo IV.

12 In «História = Uma Paixão Nova», apud. *A Nova História*, Lisboa, Ed. 70, 1977, p. 34.

13 In «Postfácio-1963», Metamorfoses apud. *Poesia II*, p. 58.

14 In «O Poeta é um fingidor», *op.cit.*, p. 25.

15 *«La mémoire, practiquement inséparable de la perception, intercale le passé dans le présent, contracte aussi dans une intuition unique des moments multiples de la durée, et ainsi, par sa double opération, est cause qu'en fait nous percevons la matière en nous, alors qu'en droit nous la percevons en elle»*, H. Bergson, *Matière et Memoire*, Paris, P.U.E., 1982, p. 24.

16 Paul Veyne, *Como se Faz a história*, Lisboa, Ed. 70, 1980, p. 24.

17 F. B. Martinho, «Leituras na Poesia de Jorge de Sena», in *Colóquio Letras*, Maio, 1982, nº 67.

18 «De correr mundo...», *Poesia III*, p. 159.

19 «Postfácio — 1963» a Metamorfoses, *op. cit.*, p. 163.

20 «Os Poetas se publicam todavia», *40 Anos de Servidão*, p. 205.

21 «Postfácio — 1963» a *Metamorfoses*, *op. cit.*, p. 158.