

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LITERATURA
DOUTORADO EM LITERATURA COMPARADA**

RODRIGO CORRÊA MARTINS MACHADO

**VOZES INSURRECTAS NUM MUNDO EM CRISE: CAMÕES E JORGE DE
SENA SOB UMA LEITURA MANEIRISTA**

Niterói
2016

RODRIGO CORRÊA MARTINS MACHADO

**VOZES INSURRECTAS NUM MUNDO EM CRISE: CAMÕES E JORGE DE
SENA SOB UMA LEITURA MANEIRISTA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Doutor em Literatura Comparada. Área de Concentração: Literatura Comparada. Linha de Pesquisa: Perspectivas Interdisciplinares dos Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. LUIS CLAUDIO DE SANT'ANNA MAFFEI

Niterói
2016

M149 Machado, Rodrigo Corrêa Martins.
Vozes insurrectas num mundo em crise: Camões e Jorge de Sena
sob uma leitura maneirista / Rodrigo Corrêa Martins Machado. – 2016.
211 f. ; il.
Orientador: Luis Cláudio de Sant'Anna Maffei.
Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade
Federal Fluminense, Instituto de Letras, 2016.
Bibliografia: f. 192-200.

1. Camões, Luís de, 1524?-1580; crítica e interpretação. 2. Sena,
Jorge de, 1919-1978; crítica e interpretação. 3. Maneirismo. 4. Poesia
portuguesa. 5. Literatura portuguesa. 6. Literatura comparada.
I. Maffei, Luis Cláudio de Sant'Anna. II. Universidade Federal
Fluminense, Instituto de Letras. III. Título.

RODRIGO CORRÊA MARTINS MACHADO

**VOZES INSURRECTAS NUM MUNDO EM CRISE: CAMÕES E JORGE DE
SENA SOB UMA LEITURA MANEIRISTA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Doutor em Literatura Comparada. Área de Concentração: Literatura Comparada. Linha de Pesquisa: Perspectivas Interdisciplinares dos Estudos Literários.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Luis Claudio de Sant'Anna Maffei - Orientador
Universidade Federal Fluminense (UFF)

Prof. Dr. Gerson Luiz Roani
Universidade Federal de Viçosa (UFV)

Prof. Dr. Jorge Fernandes da Silveira
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Profa. Dra. Ida Maria Santos Ferreira Alves
Universidade Federal Fluminense (UFF)

Profa. Dra. Paula Glenadel Leal
Universidade Federal Fluminense (UFF)

Profa. Dra. Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira - Suplente
Universidade Federal Fluminense (UFF)

Profa. Dra. Mônica Genelhu Fagundes – Suplente
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

A minha avó Graça, sem a qual eu jamais teria me tornado leitor. Hoje sou ainda mais homem de palavras, como Ruy Belo, porque a poesia que ela sempre me ensinou é banhada por amor.

A Diana Pimentel.

A todos os meus professores e mestres de toda a vida.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Luis Maffei, por ter me acolhido, acreditado em mim, se tornado meu amigo desde aquele evento em que nos conhecemos em Viçosa. Obrigado pela confiança, pela amizade, pelo carinho, pelas leituras compartilhadas, pelos prazeres dos textos, por todos os ensinamentos que serão sempre levados comigo. Sou grato também pela alegria trágica da poesia e da vida, pelos sorrisos, conversas e afetos.

Ao meu querido amigo Gerson Roani, aquele que me ajudou a trilhar os passos pela literatura portuguesa, pessoa importantíssima na minha vida acadêmica e pessoal, que ainda em 2007 e até o fim do mestrado esteve a me orientar, a compartilhar a vida: sabores e dissabores, a sorrir sempre. Obrigado por todos os inúmeros ensinamentos, pelas ajudas, pelos conselhos, pelo carinho, por estar sempre pronto a me acolher com muito amor.

Aos professores Jorge Fernandes da Silveira e Ida Alves que, no meu primeiro período do doutorado, fora das terras mineiras, compartilharam comigo tantos e tantos imprescindíveis e inomináveis conhecimentos acerca da poesia portuguesa. Obrigado a ambos pelos e-mails trocados, pelas respostas sempre prontas e gentis. Essa Tese também só foi possível por contribuição de vocês.

A todos os professores que tive na vida, seja na Universidade Federal de Juiz de Fora, na Universidade Federal de Viçosa, na Universidade Federal Fluminense, na Universidade Federal do Rio de Janeiro ou mesmo na Escola Estadual Antônio Lopes Soares ou ainda na Escola Estadual Maria Aparecida David. Hoje sei que cada um de vocês foi importantíssimo para a minha formação intelectual e, sobretudo, pessoal.

A todos os professores de Literatura Portuguesa da UFRJ que foram meus colegas e mestres nesses dois anos em que estive como professor substituto naquela instituição. Muito obrigado a Luci, a Mônica Fagundes, a Mônica Figueiredo, a Teresa Cerdeira, a Ângela, à Sofia, ao Clécio, ao Rafael, a Luciana, a Viviane, a Tatiana. Cada conversa com cada um de vocês foi muito importante, gesto de carinho e aprendizado, ao mesmo tempo.

Aos meus alunos nesses anos em que estive lecionando Cultura e Poesia Portuguesa. Espero ter ensinado muitas coisas a vocês. Eu sei que aprendi ainda mais com cada pergunta, cada dúvida, cada olhar. Lembro dos rostos, sorrisos, perguntas, desconcertos e de cada gesto surpreso com os poemas, peças e romances que lemos. Em especial: Camila, Helena, Claudio, Natália, Vanessa, Bruno, Kevin, Carla.

Aos grandes amigos que fiz no curso de Poetas-Críticos, com a professora Ida Alves: Marleide, Tamy, Rafael Santana, Eduardo, Aderaldo, Elisa, Júlio. Estaremos sempre juntos nos passos do poema, da vida, do amor.

Às minhas queridas amigas Bruna e Kesley. Elas que, desde que nos conhecemos, estiveram comigo, me apoiando, rindo, saindo, dançando, chorando. Amigas para todas as vidas.

A Aline Erthal, amiga desde o primeiro olhar, e para a vida toda. E ao Marcelo Yamagata também meu amigo querido.

A Paulo (Paulinho) por ter sido sempre um grande amigo-amor com quem vivi, convivi, sorri, discuti poemas e textos, e que está também sempre ao meu lado.

Ao Kigenes e Ana, Juliana, Ricardo, Beatriz Helena, meus queridos amigos.

A Evelyn e Lara, amores também para mais de uma vida.

Aos amigos que fiz no Colégio Pedro II, aqueles que sempre me ajudam, com quem compartilho histórias e experiências. Em especial: Adriane, Patrícia, Bruno, Cristiane, Shannon, Vanessa e Renata.

Aos meus amigos mineiros, ou que em Minas conheci, Lucca Tartaglia, Welton, Bruna, Thaís, Gislene e Daniel. E aos outros todos.

Ao Ciro, meu companheiro pelos últimos dez anos. Obrigado por estar ao meu lado sempre, pelos caminhos e descaminhos da vida, entre encontros e desencontros.

A Carlota, Morfeu e Elizabeth, companheiros sempre inseparáveis que sempre estão a me pedir alguma coisa nas horas mais impróprias.

Aos meus pais, irmãos, sobrinha, família toda. Obrigado pelo amor.

Aos funcionários da UFF, em especial, aos da secretaria de Pós-graduação, pelo carinho, pelas ajudas e respostas sempre rápidas.

Aos revisores deste trabalho que muito me ajudaram: Tamy, Paulinho, Thaís, Aline, Lucca. Obrigado, amigos!

A Capes pela bolsa concedida para realização deste trabalho.

Por fim e não menos importante, a José Saramago, a António Lobo Antunes, a António Botto, a Sophia Andresen, a Camões e a Jorge de Sena, (entre tantos outros). Autores estes que sempre estiveram comigo, muito me ensinaram, e sobre os quais pesquisei em algum momento da minha vida acadêmica.

A todos, muito obrigado!

O Poema Ensina a Cair

*O poema ensina a cair
sobre os vários solos
desde perder o chão repentino sob os pés
como se perde os sentidos numa
queda de amor, ao encontro
do cabo onde a terra abate e
a fecunda ausência excede*

*até à queda vinda
da lenta volúpia de cair,
quando a face atinge o solo
numa curva delgada subtil
uma vénia a ninguém de especial
ou especialmente a nós uma homenagem
póstuma.*

*(Luiza Neto Jorge, “O poema ensina a cair”,
19 recantos e outros poemas, 2008, p. 64).*

Navegavam sem o mapa que faziam

*(Atrás deixando conluios e conversas
Intrigas surdas de bordéis e paços)*

*Os homens sábios tinham concluído
Que só podia haver o já sabido:
Para a frente era só o inavegável
Sob o clamor de um sol inabitável
[...]*

*(Sophia Andresen, “VI”, Navegações, 2011, p.
676)*

RESUMO

Este trabalho se propõe a analisar comparativamente as obras de dois importantes poetas portugueses: Luís de Camões e Jorge de Sena. Como eixo temático, me baseei, sobretudo, nas possibilidades abertas pelo Maneirismo a toda a arte (com enfoque na poesia) no que diz respeito à violação, profanação, ressignificação de si mesma dentro e além da sua história. Essa leitura maneirista das obras camonianas e senianas se deu de forma alegórica, não histórica, de forma a nos possibilitar, a princípio, investigar o próprio lugar do poeta que Camões e Sena assinalam em seus escritos e, a *posteriori*, buscar apresentar uma relação entre os conceitos de “apetite em razão”, do autor d’*Os Lusíadas*, e “testemunho”, do autor de *Metamorfoses*. Para ambos os autores, o poeta é um ser em exílio, à margem, angustiado pelo mundo fragmentado em que vive, pelas desrazões a que é submetido cotidianamente e que vê na palavra a possibilidade de subverter a ordem, de profaná-la. Dessa forma, a poesia de Camões e Jorge de Sena constitui-se palco para as manifestações das experiências interiores que possuem do erotismo, da guerra, do exílio, fazendo com que, a partir do individual, a palavra poética toque os universais da existência humana. Os dois poetas são paradoxais: escritores do seu tempo e à frente dele que, ao falarem de si próprios, atingem a mais universal humanidade.

Palavras-chave: Camões; Jorge de Sena; Maneirismo; poesia portuguesa; crítica poética; literatura portuguesa; literatura comparada.

ABSTRACT

This study aims to comparatively analyze the works of two important Portuguese poets: Luís de Camões and Jorge de Sena. As main theme we rely mainly on the possibilities opened up by Mannerism to the artwork (with a focus on poetry) with regard to rape, defilement, reframing itself within and beyond its history. This Mannerist reading of Camonian and Senian work took place in an allegorical way, not historical in order to enable us, in principle, to investigate the actual place of the poet Camões and Sena mark in his writings and in retrospect, seek to present a relationship between the concepts of "transformar appetite em razão", the author of *Os Lusíadas*, and "Testemunho", the author of *Metamorfozes*. For both authors, the poet is a being in exile on the sidelines, distressed by the fragmented world in which he lives, by no-reasons that undergoes daily and you see the word the possibility of subverting the order of profane it. Thus, the poetry of Camões and Sena Jorge constitutes stage for the manifestations of inner experiences that have eroticism, war, exile, making, from the individual, the poetic word touch the universals of human existence . The two poets are paradoxical: writers of his time and ahead of him, when speaking of themselves, reach more universal humanity.

Keywords: Camões; Jorge de Sena; Mannerism; Portuguese poetry; poetic criticism; Portuguese literature; comparative literature.

SUMÁRIO

“O poeta foi três ante o papel secreto”: Maneirismo em Camões e Jorge de Sena	1
Parte I (a poesia épica).....	22
Capítulo 1: Submersão, subversão: o trabalho artístico-literário.....	23
1.1. Maneirismo.....	25
Capítulo 2: O lugar do poeta subversor.....	31
Parte II (a poesia lírica).....	77
Introdução: Um convívio de testemunhas: tensão entre “o apetite a ser razão” e “testemunho”.....	78
Capítulo 1: Camões em (S)cena: o diálogo como construção de projeto poético.....	92
Capítulo 2: Camões, poeta da experiência.....	115
Capítulo 3: Jorge de Sena, poeta da experiência.....	152
Considerações finais.....	187
Bibliografia.....	192
Bibliografia ficcional de Camões e Jorge de Sena.....	192
Bibliografia teórica.....	193
Bibliografia das imagens.....	200

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1: “Tarquínio e Lucrecia”	27
Imagem 2: “A última ceia”	85
Imagem 3: Escultura de Camões.....	101
Imagem 4: “El tres de Mayo de 1808 (Três de Maio de 1808) ou Los fusilamientos de Príncipe Pío”	163

“O POETA FOI TRÊS ANTE O PAPEL SECRETO”: MANEIRISMO EM CAMÕES E JORGE DE SENA

Aqui, nesta remota, áspera e dura
parte do mundo, quis que a vida breve
também de si deixasse um breve espaço,
por que ficasse a vida
pelo mundo em pedaços repartida.
(CAMÕES, Luís. Canção IX, p. 173)

É aí que eu quero reencontrar-me de ter deixado
a vida pelo mundo em pedaços repartida, como dizia
aquele pobre diabo que o Minotauro não leu, porque,
como toda a gente, não sabe português.
(SENA, Jorge. “Em Creta com o Minotauro”, 2013, p. 215 - 217)

Este trabalho veio a lume, ganhou vida e força no decorrer das disciplinas, trabalhos e estágios de docência que desenvolvi ao longo dos dois primeiros anos do meu doutoramento. Posso, no entanto, remeter o meu interesse pelas obras de Camões e Jorge de Sena desde tempos um pouco mais antigos.

Camões, poeta português do século XVI, que para muitos é um tabu - por sua grandiosidade que, muitas vezes, amedronta -, foi um autor que sempre me causou certo desejo de conhecimento e desvendamento. Versos camonianos ressoam em minha mente desde a adolescência (quem sabe infância!) e eu, naquele instante, não tinha ainda consciência de quem ele era. Com o passar do tempo, a graduação e o mestrado foram me familiarizando com esse poeta e, sobretudo, a disciplina “O retorno do épico V”, lecionada pelo professor Jorge Fernandes da Silveira, no primeiro semestre de 2013, mostrou-me ainda mais claramente que a poesia escrita em Portugal possui esse “Adamastor” incontornável que é Luís de Camões. Mesmo os escritores de língua portuguesa (como é o caso de Fernando Pessoa, em *Mensagem*) que não lhe prestaram tributos diretamente viram-se impossibilitados de escrever sem com ele convergirem ou dele divergirem. E isso é, magistralmente, posto na obra saramaguiana, *O ano da morte*

de Ricardo Reis, no momento em que, saindo às ruas no Dia de Camões, Pessoa se depara com o espectro camoniano a lhe fitar e questionar:

Quis Fernando Pessoa, na ocasião, recitar mentalmente aquele poema da Mensagem que está dedicado a Camões, e levou tempo a perceber que não há na Mensagem nenhum poema dedicado a Camões, parece impossível, só indo ver se acredita, de Ulisses a Sebastião não lhe escapou um, nem dos profetas se esqueceu, Bandarra e Vieira, e não teve uma palavrinha, uma só, para o Zarolho, e esta falta, omissão, ausência, fazem tremer as mãos de Fernando Pessoa, a consciência perguntou-lhe, Porquê, o inconsciente não sabe que resposta dar, então Luís de Camões sorri, a sua boca de bronze tem o sorriso inteligente de quem morreu há mais tempo, e diz, Foi inveja, meu querido Pessoa, mas deixe, não se atormente tanto, cá onde ambos estamos nada tem importância, um dia virá em que o negarão cem vezes, outro lhe há-de chegar em que desejará que o neguem (SARAMAGO, 1988, p. 349).

Na própria visão de Saramago a respeito da tensão entre Camões e Fernando Pessoa, é possível perceber que desejar tornar-se um supra-Camões remete a inveja pessoana quanto à importância incomensurável do poeta de Quinhentos para toda a cultura portuguesa. Esse sentimento invejoso caracteriza, na ironia de Saramago, negação, ressentimento, desejo de possuir o que outro encerra. Ou seja, a inveja é um dos elementos que move Pessoa, e que, a meu ver, decorre do reconhecimento da importância dos escritos camonianos para a cultura portuguesa. Por mais que Fernando Pessoa não tenha dedicado um só poema diretamente a Camões, há entre eles uma matriz de relacionamentos linguísticos, imagísticos, temporais, espirituais e culturais que, por mais que se negue, os aproxima. E não seria *Mensagem* uma reapropriação d'*Os Lusíadas*, uma interpretação criativa em desvio?

Ainda na altura de 2013, o meu projeto de doutorado não dizia respeito Camões, nem mesmo Jorge de Sena. Inicialmente, visando dar continuidade a uma pesquisa desenvolvida no mestrado, eu tinha pretensões de estudar a obra poética de Sophia de Mello Breyner Andresen, acrescentando ao *corpus* da pesquisa outro importante poeta português, Ruy Belo. Foi através de Sophia que cheguei a Jorge de Sena, uma vez que,

durante minhas pesquisas, deparei-me com as cartas trocadas entre os dois. Os posicionamentos dele muito me instigaram e, por isso, destaco aqui um trecho, que para mim foi e é sempre impactante, porque verdadeiro, de uma carta que ele envia a Sophia, de Santa Barbara, em 4 de dezembro de 1971:

Não é Sophia, que o mundo não esteja cheio de deuses cruéis e sanguinários – todos o foram, e continuaram a ser hipocritamente, mesmo depois de as civilizações os terem polido e habituado a não comerem carne humana (que sempre continuaram a comer, de uma maneira ou de outra – não me consta que o Deus de Abraão e de Cristo tenha alguma vez protestado contra os perfumes da carne assada, com que o têm deliziado através dos tempos). Mas deuses que não são de amor, ainda que amor devorador e destrutivo, são uma canalha inominável (...). (ANDRESEN; Sena, 2010, p. 132).

Sena foi certamente um autor lúcido e de ácida ironia com o mundo que o cercou, um homem que, mais tardiamente vim a saber que, no seu lugar de exilado, obrigado a perambular pelo mundo, revelava, a partir e apesar de uma certa ironia amarga, um sentimento de indignação (concomitantemente ao de crença) do homem em relação ao gênero humano. E, após tomar conhecimento de um pouco do pensamento dele através das cartas trocadas com Sophia, naveguei em sites, sebos e livrarias e, então, conheci mais profundamente a poesia seniana e percebi que a ética da escrita nela presente necessariamente relaciona-se ao que Edward Said aponta, em *Humanismo e crítica democrática* (2007, p. 164 -165), a respeito do papel do intelectual, do escritor, que “[...] é, num modo dialético, oposicionista [...], [o papel de] desafiar, derrotar tanto um silêncio imposto como a quietude normalizada do poder invisível em todo e qualquer lugar e sempre que possível”.

E, retomando o que eu disse há pouco, aquele curso a que assisti com o professor Jorge foi crucial para que eu vislumbrasse e desejasse encontrar na obra seniana os traços de um seu precursor fundamental que é Camões. E, como se sabe, Jorge de Sena foi, no século XX, quem advogou e construiu uma inovadora leitura acerca da obra

camoniana, privilegiando-a enquanto tal e não com intuito meramente político e empobrecedor de defensor das navegações e expansões marítimas, militar ícone da defesa dos valores tradicionalistas lusitanos. Em seu livro, *Jorge de Sena e Camões: trinta anos de amor e melancolia*, Vitor Aguiar e Silva, ao se referir à leitura camoniana efetuada por Sena, ressalta justamente essa inovação nos estudos camonianos:

É justamente contra esta leitura empobrecedora e falseadora da complexidade da lírica de Camões que Jorge de Sena desenvolve a sua Tese da natureza dialética da poesia camoniana: o génio de Camões é um génio abstracto, ou seja, em que se define o universal concreto hegeliano – o qual consiste na unidade do universal e do particular [...] A atitude polémica de Sena, todavia, orienta-se também no sentido de criticar a camonologia universitária e a própria cultura universitária em geral [...] (SILVA, 2009, p. 19).

Jorge de Sena se imbuíu do dever de, a partir de uma nova leitura da obra camoniana, retirá-la das mãos do poder instituído e das leituras empobrecedoras e falseadoras, como assinalou Vitor Aguiar e Silva, possibilitando que hoje se leiam os escritos do autor d’*Os Lusíadas* como literatura e manifestação de cultura e dos pensamentos humanos, tensionando a utilização destes escritos com intuítos estreitamente formalistas e políticos. Como exemplo disso, temos os inúmeros centros de pesquisa e pesquisadores da obra camoniana, como o próprio projeto a que essa minha Tese se vincula, intitulado “Problemas contemporâneos da poesia de Camões”, coordenado pelo professor Luis Maffei.

No tocante às leituras camonianas efetuadas por Sena, variadas foram as obras críticas publicadas por ele em que se debruça sobre os escritos daquele que é tido como um dos (senão o) mais importantes autores de língua portuguesa, Camões – não as enumerarei aqui, por não ser intuito deste trabalho investigar a relação do Sena crítico com o poeta d’*Os Lusíadas*. A professora Cleonice Berardinelli, no ensaio “Revendo e relendo Jorge de Sena” (2006, p. 21), profere o seguinte acerca da relação desse autor

com o poeta quinhentista: “Não tenho receio de afirmar que Camões é o autor que [Sena] mais estudou e sobre quem mais escreveu, e que considero um dos maiores camonistas do nosso e de todos os tempos”. A meu ver, todo o trabalho crítico desenvolvido pelo poeta do século XX revela uma inegável relação entre a obra dos dois, uma vez que escrever e pesquisar são ações necessariamente de diálogo crítico e, sobretudo, afetivo.

Camões é, essencialmente, um precursor de Jorge de Sena, se considerarmos que para Jorge Luís Borges (1999, p. 98), “O fato é que cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção de passado, como há de modificar o futuro. Nessa correlação, não importa a identidade ou a pluralidade dos homens”. Dentro dessa lógica, Sena acaba por modificar a maneira com que se vislumbram os escritos camonianos, tanto na crítica quanto na poesia, possibilitando que entrevejamos e modifiquemos nossa visão da lírica escrita pelo autor d’*Os Lusíadas*, de tal forma que, em vários momentos, a obra de um revisita a do outro em um processo de intertextualidade que, por sua força, muitas vezes torna-se difícil reconhecê-lo. Note-se, como exemplificação do que está dito, as duas estrofes de poemas utilizados como epígrafe desse trabalho:

Aqui, nesta remota, áspera e dura
parte do mundo, quis que a vida breve
também de si deixasse um breve espaço,
por que ficasse a vida
pelo mundo em pedaços repartida.
(CAMÕES, Luís. "Canção IX", 2005, p. 173)

É aí que eu quero reencontrar-me de ter deixado
a vida pelo mundo em pedaços repartida, como dizia
aquele pobre diabo que o Minotauro não leu, porque,
como toda a gente, não sabe português.
(SENA, Jorge. “Em creta com o Minotauro”, 2013, p. 215 - 217)

O poema seniano revisita e reatualiza o sentido dos versos destacados da "Canção IX" de Camões ao deslocar o eixo semântico da dispersão “por que ficasse a vida/ pelo mundo repartida” para “É aí que eu quero reencontrar-me de ter deixado/ a vida pelo mundo em pedaços repartida”. Os dois sujeitos poéticos têm consciência de estarem fragmentados, no entanto, o camoniano reparte-se como próprio espelhamento de sua condição humana. Modernamente, ele reconhece que o projeto Clássico de permanência através da obra pode ser falho, ou seja, deixa uma marca como resto que ficou de sua vida; o eu poemático seniano esboça um desejo de juntar os pedaços, sabendo, ao mesmo tempo, que isso é impossível, até mesmo pelo fato de estar em um mundo/ espaço labiríntico ao dialogar com o próprio Minotauro. Penso em duas leituras possíveis dos versos de Jorge de Sena: na primeira delas, o desejo de reencontrar-se tem a ver com uma ideia de se conhecer, se encontrar (reconhecendo a sua condição moderna de fragmentação), dar testemunho de si e do mundo que o rodeia; e a segunda, remete à própria intertextualidade, já que, para escrever, é necessário reunir, juntar todos aqueles fragmentos (literários, cinematográficos, artísticos, culturais, entre outros) que compõem o conhecimento de si e do mundo para, a partir de então, problematizar e, de certa maneira, transformar esse desconcerto do mundo, essa parte desconhecida, em algo mais racional e palpável que é o próprio poema – isto é, “Transformar apetite em razão”.

É possível, nesse instante, indagar uma possível ética da escrita compartilhada pelos dois autores. Acredito que ambos têm consciência da fragilidade humana e, por isso, necessitam dar testemunho das experiências interiores que tiveram, falar acerca daquilo que no mundo viram, viveram. Ambos são poetas que fundam seus escritos na torção, diante de uma realidade que lhes é altamente perturbadora. Desta forma, ambos os autores acabam por problematizar uma condição moderna do sujeito, uma vez que,

na Modernidade, há o reconhecimento da fragmentação, que, por sua vez, relaciona-se ao modo como o sujeito está em contato com o Outro, com a ultrapassagem do particular e pessoal como reconhecimento da alteridade e, ao mesmo tempo, como modo em que se verifica a produção do infinito. Há o reconhecimento daquilo que Emmanuel Levinas explicita em *Totalidade e Infinito* (2011, p. 13), o Eu acolhe o Outro, como hospitalidade, e, dessa maneira, se consuma a construção do conhecimento, a ideia do infinito.

A relação entre os dois poetas, como assinais, é inegável. E, ao pensar nesse diálogo, tenho que concordar com T. S. Eliot (1989, p. 38) quando ele profere o seguinte:

Ao contrário, se nos aproximarmos de um poeta sem esse preconceito [encontrar nele o que é individual], poderemos amiúde descobrir não apenas o melhor mas também as passagens mais individuais de sua obra podem ser aquelas em que os poetas mortos, seus ancestrais, revelam mais vigorosamente a sua imortalidade.

E ainda levando a cabo os ensinamentos do ensaísta/escritor americano, o poeta mais jovem, para escrever uma obra avultante, tem de, necessariamente, compreender o sentido histórico que emana dos seus antecessores, tornando possível “escrever não somente com a própria geração a que pertence em seus ossos, mas com um sentimento de que toda a literatura europeia desde Homero e, nela incluída, toda a literatura de seu próprio país têm uma existência simultânea e formam uma ordem simultânea” (Ibidem, p. 39). Logo, essa escrita é uma maneira de falar com o presente, utilizando saberes e conhecimentos passados, de maneira a reatualizá-los, a contribuir para que novas leituras deles sejam feitas e inventar o tempo da leitura que é sempre um. Jorge de Sena contribui, pois, para esse movimento de resgate, releitura e revisão dos escritos camonianos no instante em que erige Camões como seu intertexto (e também interlocutor, em muitos casos) privilegiado.

A própria ideia de contemporaneidade a transcorrer de uma obra demanda a compreensão de um sentido sincrônico da história. O autor, conforme T. S Eliot, não deve ser estimado em si; é preciso situá-lo, para contrastar e comparar, entre os seus predecessores. A nova obra, no caso a seniana, a surgir nesse movimento inclusivo, é capaz de modificar a ordem dos monumentos existente, tudo deve ser, pois, reajustado, de forma a surgir uma nova obra a partir do atrito com a que a precedeu. O contemporâneo consegue justamente construir a sua novidade a partir da tradição e, como nos diz Giorgio Agamben (2009, p. 62), “[...] contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros”. Após ler o que diz o filósofo italiano supracitado, devo me atentar às seguintes palavras de Jorge Fazenda Lourenço (2010, p. 405), na obra *A poesia de Jorge de Sena: testemunho, metamorfose e peregrinação*: “Sendo Camões o interlocutor privilegiado de Sena, há pois que atender à mútua contaminação de ambos, como num diálogo sói acontecer”; e o ensaísta português complementa o seu raciocínio ao desvelar que “[...] não só o (nosso) entendimento de Camões se viu iluminado pelo foco seniano, que tantas vezes o explicou através de si, como a luz camoniana deixou marcas, mais ou menos luminosas, na poesia de Jorge de Sena”. Só existe a possibilidade de enxergar a obscuridade do seu tempo à luz do passado que vem iluminar-lhe os sentidos e, de certa maneira, nesse diálogo, criam-se novos sentidos em torno dos autores dialogantes.

Após essas considerações, creio ser importante sublinhar que, conforme o que foi dito, Jorge de Sena é um autor contemporâneo. E Jorge Fazenda Lourenço (2010, p. 373) assinala que “A obra de Jorge de Sena apresenta sinais evidentes de uma concepção dialógica da literatura, de interpenetração, confronto, ou inter-acção de múltiplas vozes textuais, princípio-base do que vem sendo designado por

intertextualidade”, fortificando ainda mais o que T. S. Eliot e Agamben dizem acerca da necessária relação entre presente e passado enquanto pontos que indicam a Contemporaneidade.

Em relação ao diálogo entre os dois poetas em destaque, convido à baila as palavras de Maurício Matos (2012, p. 78) no ensaio “Luís de Camões e Jorge de Sena”, no momento que fala da relação entre os dois poetas, objetos de estudo nesse trabalho: “A insistente presença de Camões em toda obra – crítica e literária – de Jorge de Sena é, portanto, absolutamente inquestionável, e não constitui novidade a quem esteja acostumado a frequentar a poesia deste e a crítica referente à literatura daquele”.

Citei anteriormente os estudos críticos que Sena faz de Camões, mas posso também enumerar aqui alguns poemas em que o autor de *Metamorfoses* dialoga com o d’*Os Lusíadas*: os poemas “Camões dirige-se aos seus contemporâneos”, “Camões na ilha de Moçambique”, “Do Maneirismo ao Barroco”, “Duas cantigas de Camões na mesa Pé de Galo”, “Aviso de porta de livraria”, “A morte o espaço a eternidade”, “Outra estrofe de Camões”, “Uma estrofe de Camões”, entre outros; o conto “*Super Fluminas Babylonis*”.

Os encontros poético-ficcionais entre Camões e Jorge de Sena são os pontos nodais deste trabalho, uma vez que tenho como objetivo nesta Tese investigar a leitura maneirista que Jorge de Sena faz acerca da obra de Camões, buscando compreender como Sena entende a obra de arte maneirista, como dela se apropria para construir o seu próprio Maneirismo. Tenho plena consciência, na esteira de Jorge Luís Borges, que se de um lado, o autor d’*Os Lusíadas* ensina valores, pensamentos, visões éticas e estéticas do fazer artístico e da própria relação do sujeito com o mundo; de outro, aqueles que lhe revisitam, no caso presente Jorge de Sena, contribuem para torná-lo cada vez mais vivo,

em suas leituras desconcertantes, modificando, inclusive, a nossa visão do passado, “como há de modificar o futuro” (BORGES, 1999, p. 98).

Em seus estudos a respeito da poesia camoniana, Sena defendeu que os valores disseminados pela poesia de Camões iam além da estética Clássica retomada no Renascimento em direção ao Maneirismo. Ele foi o primeiro a revelar uma relação existente entre a obra camoniana e o Maneirismo de modo que, acredito, que a forma como ele lê o poeta quinhentista tem relação com as descobertas que fez a partir desse viés de leitura inovador, influenciando diretamente a sua própria escrita poemática.

No ensaio “O Maneirismo de Camões” (1980), Jorge de Sena revela que este movimento artístico que vinha sendo estudado nas Artes Plásticas, aos poucos, foi também vislumbrado na literatura, é extremamente importante no contexto europeu marcado por ser uma forma de conhecer em tensão, em contraste, tratando-se do terceiro termo existente no conflito entre Renascimento e Barroco. O Maneirismo seria uma espécie de abismo que separa os dois movimentos artísticos anterior e posterior a ele. Ao mesmo tempo em que se apropria de técnicas e temáticas renascentistas para deslocá-las, a arte maneirista antecipa características da ética e da estética barrocas. No que diz respeito à literatura, pouco se relacionou este movimento artístico a ela até o início do século XX, quando historiadores da Arte retiraram dele um véu obscurecedor que lhe punha em total descrédito, fazendo com que hoje, o que antes era visto como uma degeneração do classicismo, seja vislumbrado como possuidor de dignidade própria, como a primeira manifestação de arte moderna, devido, sobretudo, à valorização das visões individuais em um tempo em que tudo deveria seguir os valores instituídos pelo Estado, pela Igreja e pelas convenções sociais.

O período no qual os historiadores da arte e da literatura afirmam ter florescido o Maneirismo (entre a segunda metade do século XVI e o primeiro terço do século XVII)

foi marcado na Europa por tensões, desassossegos, crises, que não condiziam com o ideal Clássico humanista e naturalista do Renascimento – sem desconsiderar que a arte renascentista é dotada de muita potência criadora –, no qual menor liberdade criativa era atribuída aos artistas. Conforme Vitor Serrão (1983, p. 21), o termo Maneirismo é ligado a uma “crise generalizada do pós-Renascimento europeu na sua manifestação cultural”, cuja realidade histórica complexa abarcaria um dos períodos mais conturbados conhecidos na Europa, com grandes convulsões sociopolíticas, pilhagens e rivalidades fratricidas a desordenar o tecido social, como é o caso do saque de Roma em 1527 pelas tropas de Carlos V, a matança de S. Barthélémy em Paris, com uma grave crise religiosa no seio da cristandade: a insurreição luterana contra o poder da Igreja de Roma, que, por sua vez, provocou o movimento da Reforma e depois da Contra-Reforma católica, o Consílio de Trento (1545 – 1563), o nascimento da Inquisição, além do surgimento de um novo modelo econômico, o capitalismo.

É no Maneirismo que Hauser, Serrão, Gombrich, e Gustav Hocke dizem haver uma tomada de consciência da subjetividade do autor na produção de uma obra artística, seja nas artes plásticas ou na literatura. Tal consciência, a meu ver, diz respeito à afirmação da individualidade do sujeito, através da qual se deu problematizações acerca de temas como o humano, Deus e o mundo. O próprio Vitor Serrão (1983) destaca que, em Portugal, nesse período, os pintores que eram até então considerados artistas-artesãos e, como tais, expressavam a pintura em caráter oficial, com nenhuma preocupação notória individualista ou fuga à coletivização criadora, começaram a se libertar dessas amarras, atingindo o estatuto de produtores-criadores de arte e com possibilidade de inovar, exprimir a sua própria visão do mundo. Essa exemplificação vem somente reafirmar a importância desse movimento na cultura europeia no que diz respeito à expressão da subjetividade do artista, problematizada mais tarde no

Romantismo. O período do Maneirismo reconhece uma característica essencial à modernidade que é o estilhaçamento da subjetividade e, concomitantemente, contribui para a intensificação dessa fragmentação do sujeito. Até o auge das obras maneiristas, a arte não problematizava a fundo as questões referentes à crise de um mundo fragmentado, desconcertado.

É possível exemplificar a tensão existente entre o clássico e o desejo de afirmação de individualidade, a partir da utilização da forma poética soneto. Como revela Sartre ao tratar do pintor maneirista Tintoretto, na obra *O sequestrado de Veneza* (2005, p. 43), devido às regras de produção artística (além das sociais e das que vinham da própria Igreja) os artistas eram obrigados a seguir os modelos pré-estabelecidos, mas ao invés de nele permanecerem, de dentro desse próprio modelo problematizavam o mundo que os cercava, de forma a criar obras com duplo sentido: Dessa maneira, a manutenção maneirista das formas privilegiadas pela Alta Renascença mascara interrogações sem fim. No caso camoniano, um soneto representativo da tensão entre o clássico e os questionamentos do próprio sujeito é “Transforma-se o amador na coisa amada”, no qual o autor altera o sentimento petrarquiano, dando-lhe uma interpretação própria:

Transforma-se o amador na coisa amada,
por virtude do muito imaginar;
não tenho logo mais que desejar,
pois em mim tenho a parte desejada.

Se nela está minha alma transformada,
que mais deseja o corpo de alcançar?
Em si somente pode descansar,
pois consigo tal alma está liada.

Mas esta linda e pura semideia,
que, como o acidente em seu sujeito,
assim co'a alma minha se conforma,

está no pensamento como ideia;
[e] o vivo e puro amor de que sou feito,

como matéria simples busca a forma
(CAMÕES, 2005, p. 126)

Helder Macedo, em *Camões e a viagem iniciática*, assinala esse soneto enquanto “uma sutil e complexa quebra com o passado ao mesmo tempo em que o vai reintegrar, ao servir-se de uma linguagem conceptual dele derivada, nos novos modos de experiência que ele procura explorar definir” (MACEDO, 2013, p. 22). Como o próprio ensaísta esclarece, a ideia de transformação do amante em quem ama é centro do neoplatonismo renascentista, o qual é possível de ser encontrado em autores italianos como Dante e Petrarca. E, através da leitura desse poema, é possível perceber que o eu lírico camoniano questiona essa transformação desde o início, uma vez que ela retira do sujeito que ama qualquer apetite, desejo amoroso. O corpo, dentro dessa lógica, seria algo desnecessário, já que “Em si somente pode descansar,/ pois consigo tal alma está liada.”, em si próprio ele satisfaria o seu desejo. No entanto, “a verdade é que continua a desejar – e [...] o desejo é pelo outro, que outro se mantém” (Ibidem, p.23).

Os opostos aparentemente inconciliáveis, no poema “Transforma-se o amador na coisa amada”, coexistem de maneira tensa. Ou seja, carne e espírito não se dissociam. Essa constatação/ aceitação pode ser vislumbrada nos dois últimos versos do poema: “[e] o vivo e puro amor de que sou feito,/ como matéria simples busca a forma”. Nesse caso, “a totalidade do amor pressupõe e necessita do ato físico de amar tal como a ‘matéria simples’ pressupõe e necessita a sua ‘forma’” (Ibidem, p.24).

Sena advogou para Camões o pertencimento a essa ebulição de sentimentos contraditórios e tendências criadoras individuais que só o Maneirismo poderia lhe possibilitar naquele momento. Por isso, ele afirma que a segunda geração dos tidos em Portugal como “Renascentes”, como o autor d’*Os Lusíadas* e António Ferreiro, e tomo a liberdade de citar também Sá de Miranda, recusa a tradição medieval e, por conseguinte, o “afã clássico da agonia do Renascimento” e uma “desesperada nostalgia do

medievalismo ecumênico” (SENA, 1980, p. 47). Por esse motivo, é assinalado que “o grande poema épico do Maneirismo, que são Os Lusíadas” é uma “quintessência otimística do pessimismo medieval”, possível “quando uma inteligência como a de Camões não poderia senão ver, como viu, na sua” (Idem).

Conforme o que foi exposto por Jorge de Sena e também de acordo com o que é revelado por Vitor Aguiar e Silva em *Maneirismo e Barroco na lírica portuguesa* (1971), Camões é um autor que por seus questionamentos, sua poesia de caráter filosófico, suas obras lírica, épica, teatral e epistolar, pode ser relacionado ao Maneirismo. A ideia de se referir a escrita seniana à camoniana pelo que há de “Maneirismo” em ambas me veio de início da forte relação e importância desses autores a apontar em Jorge de Sena também características presentes nem tal movimento artístico como o antinaturalismo, o anticlassicismo, bem como a feitura da poesia a partir da crença na vivência humana (que acho ser bem expressa no conceito de Testemunho seniano), a apontar para antinomias.

É certo que, ao falar de um Jorge de Sena maneirista, tenho em mente que o Maneirismo literário serve muito mais enquanto um saber moderno acerca do homem do que uma periodização histórica. Como aclara Manuel Gusmão no texto “Uma primeira edição: um tríptico ou um ciclo na poesia de Gastão Cruz”, prefácio da obra de Gastão Cruz *Outro Nome; Escassez; As Aves* (2006), a poesia não se move segundo categorias críticas ou periodológicas. Por isso, quando se propõe uma leitura maneirista de um autor contemporâneo, utiliza-se de tais categorias críticas e periodológicas não de maneira historicista e sim alegórica. Com isso, a minha hipótese neste trabalho perpassa a afirmação de que Jorge de Sena utilizou-se da apropriação enquanto categoria dialógica com Camões (e características maneiristas do autor d’*Os Lusíadas*) de

maneira não apenas citacional ou de homenagem, como também se espelhando no *ethos* maneirista erótico-amoroso e no político do “desconcerto do mundo”.

Ao se falar acerca de apropriações contemporâneas de elementos cultivados pelas correntes artísticas pretéritas acredito ser de grande valia atentar no que diz Vitor Serrão (1983, p. 23)

As correntes da Arte Moderna, como o Surrealismo, o Dadaísmo, a Arte Abstrata e o Expressionismo Moderno, na sua atitude radical face a uma arte academizante e tradicionalista, [...] e na série de motivações que estão na base de suas respostas, revestiram-se igualmente de uma espiritualidade e de um cunho antinaturalista que têm paralelo, a quatro séculos de distância, nos valores do Maneirismo.

E as palavras acima apontam para um quadro em comum entre o século XVI e o XX, que são pautados por dúvidas insolúveis, tensão e ambiguidade dos tempos vividos, o que nos permite falar contemporaneamente em fragmentação, crise do sujeito, literatura e crise, uma “afinidade ideológica [...] que vai possibilitar um entendimento pleno e conseqüente recuperação global dos valores maneiristas” (Ibidem, p. 24).

A partir dos versos senianos utilizados como epígrafe deste capítulo introdutório, distingo algo assinalado por Jorge Fazenda Lourenço (2010), mas não explorado a fundo: o desejo seniano de unir os contrários (“reencontrar-me de ter deixado”), algo a meu ver maneirista. Isto é, ele elabora uma escrita no século XX em que tendências artísticas que se opunham (Neorrealismo e presencismo, por exemplo) são exploradas de forma a que ele possa edificar novos valores e tendências que lhe interessavam. Essa característica da poesia seniana possibilitou que o autor produzisse uma literatura arrojada em que os dois contrários se unem na escritura literária, transformando assim “apetite em razão”.

É possível, nesse instante, indagar os caminhos éticos que há em comum entre os dois autores. Acredito que ambos têm consciência da fragilidade humana e, por isso,

necessitam dar testemunho do que viram, viveram e sentiram no mundo e, ainda nesse tópico, ambos os autores acabam por problematizar uma condição moderna do sujeito, uma vez que, na Modernidade, há o reconhecimento da fragmentação, que, por sua vez, relaciona-se ao modo como o sujeito está em contato com o outro, , considerando, na esteira de Emmanuel Levinas, que o Eu contém a si próprio, a suas ideias e a seus ideais de maneira vazia sem o Outro. Isso quer dizer que, somente com o Outro o eu pode se modificar, agregar conhecimento, porque “traz mais do que eu contendo”. Logo, apresento abaixo um poema seniano que me alumia o caminho nessa relação entre Eu e Outro; Jorge de Sena-Camões e Maneirismo:

Do Maneirismo ao Barroco

Faustus infaustus Don Quixote Pança
e o príncipe tão doce Horácio amigo
Don Juan Catalinón Tenório de Sevilha
e Mefistofilis Comendador o espectro
e o real do mundo só na morte aos loucos
- dois para o inferno com a nossa bênção,
Dois não se sabe com a nossa angústia.

Todos haviam lido o livro errado:
Faustus invocações Quixote folhetins
e o príncipe Montaigne em vez do Príncipe
e Juan o livro do seu sexo incerto.
Duplos são todos e um terceiro oculto
a morte nosso pai a estátua e quem
dirá como o teatro o resto que é silêncio.

Junto de um seco, fero, estéril monte
e outro lugar não tem a solidão do mundo,
o poeta foi três ante o papel secreto:
o dois de sempre dois quem em dois se funde,
e o três que é três no dois que se transforma
cada um com seu contrário num sujeito.
A vida, a morte, o amor, o fado, e o sonho

que de impossível nos não perde ou salva
de sermos ou não sermos personagens
no grão-teatro aonde tudo acaba
em Segismundo ou Fedra antes que o pano caia
sobre a leitura dos errados livros:
os únicos abertos num lugar de acaso –
exatamente aquele que nos gera.

30/12/1972

(SENA, 2013, p. 693)

Jorge de Sena retrata nesse poema, presente em *Conheço o sal... e outros poemas* (1974), as contradições, utilizando-se primordialmente de paradoxos: “Duplos são todos e um terceiro oculto”, “Juan o livro do seu sexo incerto”, o dois de sempre dois quem em dois se funde,/e o três que é três no dois que se transforma”; angústias: “Dois não se sabe com a nossa angústia.”; citação de trechos de poemas camonianos “Junto de um seco, fero, estéril monte” (verso da *Canção IX* camoniana), “cada um com seu contrário num sujeito” (verso da *Canção VII* camoniana), revelando de forma maneirista as dualidades e antinomias em coexistência num mundo em que se vive de “sermos ou não sermos personagens” e, a partir disso, ele dá contornos novos aos versos de Camões a fim de criar uma confusão de sentidos relacionados aos pensamentos filosóficos que tratam da vivência humana.

Sena manifesta através desse poema alguns pontos que dizem respeito ao seu próprio fazer poético “o poeta foi três ante o papel secreto: o dois de sempre dois quem em dois se funde,/ e o três que é três no dois que se transforma”. Acredito ser possível resolver esse enigma matemático em que os números dois e três destacam-se e confundem-se, ao pensarmos que a composição poemática perpassa, necessariamente, uma dupla chama (profanatória, certamente), a do Eu e do Outro, a do escrito e do leitor, a do amador e do amado. É, pois, uma relação erótica que nasce do encontro entre poema e leitor, de maneira ao poeta ser o “terceiro oculto”, aquele que existe na união dos elementos responsáveis por sua existência. Isso quer dizer que ninguém é poeta sem antes ter escrito poemas, muito menos antes de haver leitores que o reconhecem enquanto tal. E o poeta, enquanto um terceiro elemento a conter os outros dois que o formaram é, pois, de forma maneirista, um ser andrógino (“cada um com seu contrário num sujeito”), elemento em tensão a que Aristófanes n’*O Banquete* nomeia de “têssera

complementar de um homem” (PLATÃO, 1974, p. 24). Essa revelação oculta da essência do poeta me permite aqui retomar algumas imagens antinômicas: “Fautus infautus”; “Dom Quixote Pança”, “Juan o livro do seu sexo incerto” - a revelar, de forma maneirista, as dualidades e contradições desse ser a existir num mundo moderno no qual se vive de “sermos ou não sermos personagens”.

No discurso de Aristófanes há o esclarecimento de que à procura e desejo do todo perdido é que se dá o nome de amor, ou seja, o poeta, ponto de união entre o eu e o outro (entre texto e leitor) é, pois, uma forma de amor erótico no qual os corpos se integram, se penetram, se possuem. Ele é aquele que está “Junto de um seco, fero, estéril monte” com a sua condição moderna de solitário que se sabe criador do texto, mas, concomitantemente, credita a sua própria existência à criatura a que deu voz, como também aos leitores desta que lhe dão vida. E isso, o próprio sujeito poético assume ao dizer que a leitura dos livros “abertos num lugar de acaso” é que “nos gera”, ou seja, dá vida tanto ao escrito quanto ao escritor.

Tanto o leitor quanto o escrito são convidados à baila por Sena para unirem-se num movimento demoníaco, porque profanatório – retirando da poesia qualquer caráter sagrado, restituindo-a ao que há de mais humano que é ser dual (cf. AGAMBEN, 2007, p. 65). É, exatamente, essa profanação a inflar vida ao poeta de “papel secreto”, aquele “terceiro oculto” a evidenciar que os seus criadores (poema e leitor) são incapazes de compreendê-lo “Dois não se sabe com a nossa angústia”. Ou seja, o eu poemático assume que a angústia do poeta não pode ser compreendida pelo dois criador. E isso é revelador de uma ética da poesia pautada na transgressão, na violência, na subversão, na negação de uma ordem sagrada intocável, na busca de sentidos para si e, através de si, para toda a humanidade que se depara com um mundo em ruínas. E isso, me parece um forte ponto de união entre os escritos camonianos e senianos.

Acredito que certas questões maneiristas vivenciadas tanto pelo autor d'*Os Lusíadas* quanto pelo autor de *Metamorfoses* (em momentos distintos, é certo) e que, lidas em contato, podem contribuir ainda mais para o entendimento de cada um deles em particular e também enquanto autores dialogantes. Assumo aqui que variados são os pontos de contato entre as obras de Luís de Camões e Jorge de Sena, possibilitando múltiplas leituras. Por isso, para a feitura deste trabalho, as considerações práticas impõem sacrifícios quanto à escolha do material disponível (que é vastíssimo), fazendo com que grandes outras leituras não sejam privilegiadas.

A fim de delimitar melhor o meu estudo e organizá-lo, estruturei a minha investigação a partir da figura de Dioniso, deus grego relacionado à transgressão. Ele que, dentre os demais deuses, está diretamente ligado à festa, à violação religiosa é relacionado comumente à embriaguez, deus “com uma essência divina que é a loucura” (BATAILLE, 2012, p. 74), aquele que recusa a razão, que subverte as leis dos homens e deuses, que ordena o excesso. Dioniso, deus do erotismo, da orgia da vertigem foi a divindade a quem pude relacionar os escritos de Camões e Jorge de Sena na medida em que ambos, exilados, fragmentados, o eram também por não se encaixarem em um mundo de plenitude, por transgredirem as regras humanas e divinas, por serem, acima de tudo, reconhecedores da alteridade alheia, preocupados com o Outro.

A partir da figura dionisíaca, desenvolvi a primeira parte desta Tese. Esta parte inicial subdivide-se em dois capítulos “Submersão: subversão: o trabalho artístico-literário”. e “O lugar do poeta subversor”. No primeiro deles, aponto o que, a meu ver, de transgressor há no “Maneirismo” (artística e socialmente) que o faz ser considerado pela História da Arte como primeiro movimento Moderno, além das possibilidades que esse movimento artístico permitiu aos escritores, pintores, músicos de expressarem as suas individualidades, os seus questionamentos perante um mundo em ruínas. Logo em

seguida, me adentro no subcapítulo “O lugar do poeta subversor”, no qual apresento inicialmente Camões e Jorge de Sena como poetas à margem da crítica e recepção literária enquanto vivos, exilados, artistas à deriva num mundo que não soube reconhecê-los e tampouco valorizar os seus escritos. Posteriormente, parto para a análise alegórica da figura de Baco n’*Os Lusíadas* enquanto relacionada aos “Poetas”. Ele, expulso do Olimpo após discordar de Vênus, Zeus e Marte quanto ao sucesso da viagem dos portugueses ao Oriente, é representativo da exclusão, da marginalização, do silenciamento. Para o desenvolvimento da minha leitura acerca de Baco me foco, sobretudo, nos cantos I e VI da epopeia camoniana, nos quais há, respectivamente, o Consílio dos deuses do Olimpo e o dos deuses marítimos.

Na segunda parte deste trabalho, intitulado “Um convívio de testemunhas: tensão entre ‘o apetite a ser razão’ e ‘testemunho’”, me propus a investigar a relação existente entre esses dois conceitos de suma importância para compreensão da poesia camoniana, o primeiro, e da seniana, o segundo. Essa parte subdivide-se em três segmentos: “Camões em (S)cena: o diálogo como construção de projeto poético”, “Camões, poeta da experiência” e “Jorge de Sena, poeta da experiência”.

Na seção da parte segunda, apresentei, conforme a visão dos historiadores da Arte, a existência do desejo de dar forma ao desconhecido nas obras maneiristas, de produção de uma arte voltada muito mais para o conhecimento do sujeito do que do objeto, portanto, mais próxima das concepções estéticas modernas. A partir deste ponto, sugeri que Camões e Jorge de Sena poderiam comungar essa visão, tendo como base dessa afirmação os conceitos-chave de suas poéticas. Prossegui a minha investigação, e no segmento “Camões em (S)cena: o diálogo como construção de projeto poético”, investiguei, a partir da leitura dos poemas “Camões dirige-se aos seus contemporâneos”

e “Camões na Ilha de Moçambique”, a intertextualidade com a poética camoniana enquanto um projeto de construção da poesia de Jorge de Sena.

Já em “Camões, poeta da experiência”, a fim de investigar mais a fundo “o apetite a ser razão”, analisei, a partir dos preceitos de Georges Bataille acerca de experiência interior e erotismo, a 5ª estância da Canção VII, o poema “Aquele cativo/ que me tem cativo”, assim como a Canção X.

No último segmento deste trabalho, “Jorge de Sena, poeta da experiência”, também baseando-me nos preceitos de Bataille, me debrucei sobre a análise de “Aviso em porta de livraria”, “O beco sem saída, ou em resumo...”, “Carta aos meus filhos sobre os fuzilamentos de Goya”, “Filmes pornográficos”, e “‘Romeu e Julieta’, de Tchaikowsky”.

Nos dois últimos subcapítulos deste trabalho, relaciono os poemas de Camões e Jorge de Sena com palcos nos quais está em cena a experiência interior advinda do erotismo, no primeiro poeta, e do amor erótico e guerra, no segundo. Noto que, os poemas enquanto locais onde se desenvolvem experiências interiores são, necessariamente, a representação do desejo de transgredir a ordem do trabalho, moral, em direção ao sagrado, de conhecer o desconhecido. Por esse motivo, os conceitos-chave das poéticas de ambos os autores se irmanam enquanto revelações do universal humano, a partir de experiências individuais.

PARTE I
(A POESIA ÉPICA)

CAPÍTULO 1: SUBMERSÃO, SUBVERSÃO: O TRABALHO ARTÍSTICO- LITERÁRIO

Enfim, levantou ferro.
Com os lenços adeus, vai partir o navio.
Longe das pedras más do meu desterro,
Ondas do azul oceano, submergi-o.
(PESSANHA, 2009, p. 112)

O poema ensina a cair
Sobre os vários solos
Desde perder o chão repentino sob os pés
Como se perde os sentidos numa
Queda de amor, ao encontro
Do cabo onde a terra abate e
A fecunda ausência excede

Até a queda vinda
Da lenta volúpia de cair
Quando a face atinge o solo
Numa curva delgada subtil
Uma vénia a ninguém de especial
Ou especialmente a nós uma homenagem
Póstuma
(JORGE, 2008, p. 64)

Início esta seção com os versos de Camilo Pessanha e Luiza Neto Jorge a me alumiar o caminho como faróis, ou mesmo como as musas gregas. Nessa clarificação ambígua, por se tratar de um naufrágio, em um trabalho que busca relacionar a escrita poética de dois grandes nomes dentro da Literatura Portuguesa – Camões e Jorge de Sena -, Pessanha nos convida para uma despedida, em um cais, de um navio que parte (português, certamente). Esse sujeito em desterro dirige-se às ondas azuis do oceano com um pedido: submergi-o. E é esse mesmo pedido que faço nessa Tese: submergia-a, tornai o meu caminho – certamente não convencional - pelos pontos obscuros a serem encontrados capaz de levar a mim e ao meu leitor ao desterro para que lá, mais próximos da figura do poeta como um ser à margem, eu possa contribuir para a leitura

desses dois autores que, por sua importância, não possuem uma fortuna crítica menos avultante.

Luiza Neto Jorge, assim como de Camilo Pessanha, é convidada à baila aqui para notar que este trabalho é também uma queda sobre os vários solos, é investigação de autores e poemas que fizeram das suas escritas cabo(s) tormentoso(s) que devo tentar contornar, uma ausência fecunda que excede inclusive a queda que está por vir. Desta forma, esta Tese também se fez no encontro da volúpia na queda e é, além de um estudo sério e comprometido, uma homenagem a autores exilados como o foram Camões e Jorge de Sena.

Neste capítulo, buscarei explorar o Maneirismo, enquanto movimento artístico surgido no entre-lugar, ou seja, entre Renascimento e Barroco, disseminador de ideias subversivas, às quais foram relidas e reinterpretadas à luz das correntes artísticas vanguardistas do século XX – que, por sua vez, beberam nas fontes maneiristas - (Cf. HAUSER, 1976, p. 15). A partir do lugar marginal dos artistas do Maneirismo, e desse próprio movimento artístico enquanto dotado de desejo de subversão da ordem, valorização do sujeito que experimenta a si próprio e ao mundo que está ao seu redor, buscarei fazer uma análise teórico-crítica mais geral acerca dos poetas que viveram à margem de seu próprio tempo e espaço, como é o caso de Camões e Jorge de Sena. Nesse sentido, intento também investigar o papel do poeta subversor na sociedade, a potência questionadora da moral em seus escritos e o seu comprometimento ético com o Outro, a partir do qual, Levinas (2011), revela constituir-se a própria concepção do Eu.

Para início desta primeira parte, abro os trabalhos com um pequeno texto introdutório acerca do Maneirismo e sua relação com a inquietação artística, filosófica e moral.

1.1 O MANEIRISMO

Ao iniciar a escrita, devo retomar alguns pontos levantados na introdução deste trabalho no que diz respeito a minha leitura maneirista de Camões e Jorge de Sena. O primeiro deles é o que seria Maneirismo e qual o significado desse movimento artístico na literatura, uma vez que o seu aparecimento, documentadamente, se dá nas Artes Plásticas, mais especificamente na pintura.

Em um mundo desconcertado, marcado por problemas e crises, como o período no qual os historiadores da arte e da literatura afirmam ter florescido o Maneirismo (entre a segunda metade do século XVI e o primeiro terço do século XVII), a Europa passou por grandes tensões que não condiziam nem um pouco com o ideal clássico humanista e naturalista do Renascimento – sem desconsiderar que a arte renascentista é dotada de muita potência criadora, já que a partir dela é que os maneiristas puderam se lançar a maiores experimentalismos – em que menos liberdade criativa era atribuída aos artistas. Conforme Vitor Serrão (1983, p. 21), o termo Maneirismo é ligado a uma “crise generalizada do pós-Renascimento europeu na sua manifestação cultural”, cuja realidade histórica complexa abarcaria um dos períodos mais conturbados conhecidos na Europa, com grandes convulsões sociopolíticas, pilhagens e rivalidades fratricidas a desordenar o tecido social, como é o caso do saque de Roma em 1527 pelas tropas de Carlos V, a matança de S. Barthélémy em Paris, com uma grave crise religiosa no seio da cristandade: a insurreição luterana contra o poder da Igreja de Roma, que, por sua vez, provocou o movimento da Reforma e depois da Contra-Reforma católica, o Consílio de Trento (1545 – 1563), o nascimento da Inquisição, além do surgimento de um novo modelo econômico, o capitalismo,

caracterizado no ascenso da atividade mercantilista alargada, na economia de livre concorrência, na vontade imperialista de dominação financeira, etc., que origina importantes convulsões sociais, lutas reivindicativas de classes e um desmedido desenvolvimento industrial para além dos quadros corporativos urbanos (Ibidem, p. 26).

Como a Arte em geral ficaria alheia a esses acontecimentos e permaneceria distanciada da realidade que lhe era desvelada de maneira um tanto quanto violenta? Arnold Hauser, em *Maneirismo: a crise da Renascença e a origem da arte moderna* (1976, p. 20), não deixa de assinalar esse movimento artístico como anti-humanismo de tendências anti-renascentistas, em que havia um forte desejo de enfatizar a sua independência e caráter positivo. E o estudioso da Arte dá continuidade a seu raciocínio, expressando que

Só é possível obter um entendimento adequado do Maneirismo se ele for observado como o produto de uma tensão entre classicismo e anticlassicismo, naturalismo e formalismo, racionalismo e irracionalismo, sensualismo e espiritualismo, tradicionalismo e inovação, convencionalismo e revolta contra o conformismo; pois sua essência repousa nessa tensão, nessa união de opostos aparentemente inconciliáveis (Ibidem, p. 21)

E outro ponto que, necessariamente, contribui para uma separação entre Renascimento e Maneirismo é essa dualidade aceita pela estética (e, por que não, pela ética da escola maneirista?), na qual os opostos inconciliáveis estão unidos em uma espécie de aceitação da condição do próprio ser humano e do mundo em ser dual. E isso é bastante frequente na obra camoniana, como fica claro em versos como “O amor é um fogo que arde sem se ver/ é ferida que dói e não se sente/ é um contentamento descontente” (CAMÕES, 1973, p. 119). O próprio historiador da arte Arnold Hauser contribui ainda mais para aclarar essa ideia ao ressaltar que, para entender adequadamente o Maneirismo, deve-se observá-lo como produto tensionador.

As obras de arte maneirista surgiram entre duas fases “relativamente uniformes da civilização ocidental, a estática – Idade Média cristã – e a dinâmica – nova época

científica” (HAUSER, 1983, p. 18), por esse motivo, encontramos nelas uma busca de síntese das tensões, com olhares às vezes condescendentes, às vezes nostálgicos para os tempos medievais, influências de fontes escolásticas, religiosas e estilísticas que a Renascença havia abandonado e, ao mesmo tempo, antecipação de muitas perspectivas científicas dos séculos posteriores, como as de Copérnico, Galileu e Kepler que buscaram estudar o universo através dos astros e da física . Sendo assim, há um inegável diálogo com o passado para a construção de obras que dele divergem. Isso pode ser observado no soneto camoniano “Transforma-se o amador na cousa amada”, analisado no tópico ““O poeta foi três ante o papel secreto’: Maneirismo em Camões e Jorge de Sena” do presente trabalho. É possível também notar essa relação inovadora, sem abandono do clássico, através de detalhes que a um observador desatento passariam despercebidos, em muitas obras maneiristas. Destaco aqui a Tela “Tarquínio e Lucrécia”, criação de um dos mais importantes pintores do Maneirismo veneziano, Tintoretto:

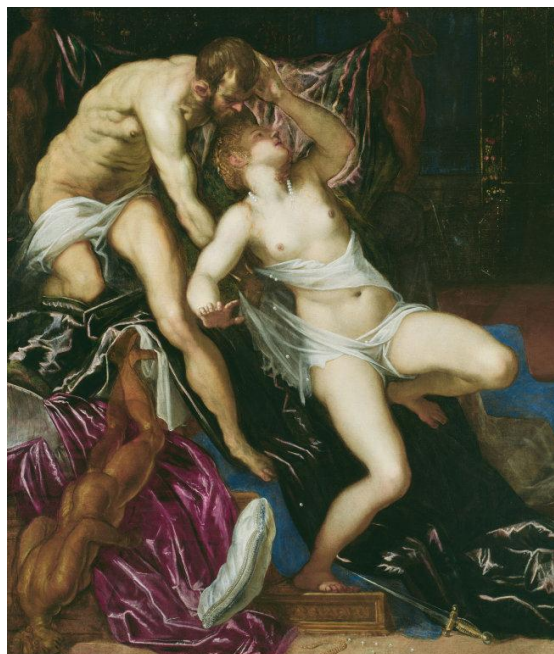


Imagem 1: Tintoretto. “Tarquínio e Lucrécia” 1578/80 Óleo sobre tela. 175 x 151.5 cm. The Art Institute Purchase Found. Chicago – Estados Unidos da América..

A pintura “Tarquínio e Lucrecia” pode ser associada ao que Arnold Hauser nomeia como conflito de elementos estilísticos. Para o estudioso, “a sensualidade e o transcendentalismo, o naturalismo e o formalismo, nunca haviam sido antes tão intimamente associados no mesmo período” (HAUSER, 1976, p. 24). Essa tela retoma a figura da lendária dama de estirpe nobre, Lucrecia, que viveu durante a última monarquia em Roma. Conta a história que ela teria sido violentada por Sexto, filho do rei Tarquínio, o soberbo (sétimo rei de Roma). Após sofrer essa violência, ela relatou o fato ao marido e ao pai e, suicidou-se, pedindo vingança. O marido foi um dos líderes que liderou a revolução em Roma, responsável por destituir a monarquia e instaurar a república. Sabedor dessa história, a tela me parece de uma violência desmedida, indicando o momento que Lucrecia está para ser violada: escultura e travesseiro caídos, uma cama desfeita, lembrando um palco de luta, cores fortes e contrastantes como o azul, o lilás, o preto, a luz incidindo diretamente no corpo de Lucrecia. As roupas da mesma sendo rasgadas por uma figura brutal, o seu colar arrebitado, indicando a violação de seu corpo. Como causa da luta que se desenvolve sob os nossos olhos, os corpos desnudos apresentam movimentação, estão retorcidos e há, por trás da tragédia, um movimento profanatório e erótico. Erótico devido aos corpos descobertos, com exceção dos sexos, em movimento quase sexual e profanatório por ser uma pintura que, a meu ver, se distancia de uma *métis* clássica, sem harmonia matemática, com profundidade, apresentando sob uma ótica cruel a dama lutando para se defender de um homem cruel. É possível notar também que essa pintura apresenta certa antecipação dos jogos de luzes claro e escuro a serem explorados com maior vigor pela estética barroca.

Essa pintura exemplifica uma ruptura na História da Arte, ao criar padrões estilísticos novos (quase barrocos) distintos dos que lhe precederam, ao poder da arte divergir deliberadamente da natureza. Essa divergência é, a meu ver, um dos mais relevantes pontos para se pensar em uma ética maneirista. É possível, a partir dele, retomar aqui a poesia camoniana no que diz respeito à contradição que lhe é inerente como visão de mundo do poeta, como nos versos a seguir: “Tanto de meu estado me acho incerto,/ Que em vivo ardor tremendo estou de frio;/ Sem causa, justamente choro e rio,/O mundo todo abarco e nada aperto” (CAMÕES, 2005, p. 244).

O desconcerto é um elemento que, em certa medida, permite à escrita de Camões uma imensa abertura à diferença e ao novo. Nesse caso, em vez de copiar objetos, seja interpretando-os ou analisando-os, há uma procura de caminhos que levem o artista a criar objetos novos e “enriquecer o mundo de experiência através de artefatos autônomos” (HAUSER, 1983, p. 16). Assim, o mundo exterior não prevalece em relação ao interior, os dois tendem a entrar em tensão na expressão do ser humano através da arte.

O período em que floresceu o Maneirismo é caracterizado pelos estudiosos da arte com uma palavra que a mim muito agrada, crise. Naquele momento, uma geração de artistas iniciou a duvidar dos valores difundidos pelo Renascimento, marcado por um grande senso de harmonia, valores duradouros atribuídos às criações, padrões absolutos, perfeição formal e menor liberdade do artista em imprimir a sua subjetividade no trabalho que elaborava. E, como vimos, a idealização renascentista não mais dava conta de retratar uma sociedade que, mais do que estar em crise, toma consciência da crise. Havia na Europa do século XVI uma maior necessidade artística de retratar o mundo real de maneira menos platonizada, liberalizando, para isso, a criatividade inerente a cada um. Como assinala Hauser (1983, p. 20)

Uma perspectiva mais livre, mais jubilosa sucede à disciplina medieval e à restrição cristã ao gozo da vida e permitiu ao indivíduo, agora relativamente independente e livre das algemas da tutela clerical, tornar-se cômico de suas potencialidades.

E esse é um dos pontos fundamentais deste nosso trabalho, ou seja, comparativamente, observar como Camões e Jorge de Sena lidam com questões a envolverem necessariamente uma crise, como ética, a construção de vozes ficcionais, erotismo e testemunho, expressando não somente as inquietações que lhes diziam respeito (e ao coletivo ao qual pertenciam), mas também compartilhando-as com os seus leitores, de modo a possibilitar-lhes a fermentação dos pensamentos.

E como busquei apontar acima, os pontos de contato entre os dois autores a que esta Tese se propõe a investigar partem da crise, da união de opostos aparentemente inconciliáveis, da relação do artista (poeta) com as mudanças socioeconômicas e políticas, da intertextualidade com o passado para a construção de obras inovadoras, ou seja, de certa subversão da ordem pré-estabelecida em busca de se expressar. Todos esses elementos são encontrados na escrita de Camões e privilegiados aqui, no diálogo com Jorge de Sena, por estarem presentes na obra desse autor do século XX e, por ele ser assumidamente devedor dos problemas deixados pelo autor d'*Os Lusíadas*. Por esse motivo, o capítulo 2 dessa Parte I privilegia a análise do lugar do poeta na sociedade, não excluindo a ideia de que houve em todos os tempos escritores e artistas em geral que estiveram de braços dados com o poder e a política, e sim privilegiando os que foram de alguma maneira marginalizados. Isso se dá por serem, tanto Camões quanto Jorge de Sena, a meu ver, escritores exilados física e emocionalmente de sua pátria, com pouco reconhecimento de seus escritos enquanto eram vivos e que, hoje, têm recebido atenção de leitores e da crítica literária.

CAPÍTULO 2: O LUGAR DO POETA SUBVERSOR

No prelúdio deste capítulo, acredito ser de bastante relevância apontar o cais de partida desse meu navio: os poetas, em sua maioria, são seres marginais, ou melhor, marginalizados pela e na sociedade. Eles são sujeitos que se colocam fora da ordem do discurso, do lado da dissolução, por isso são exilados mesmo quando está em seu próprio país, eles são os desconcertados, o “terceiro oculto” que surge da fenda existente entre o ser humano e a sociedade, a história, a moral. Eles não necessariamente estão de acordo com a moral dominante, pois o compromisso da escrita poética ultrapassa normas e valores, trata-se, pois, de uma obrigação ética. E esse ponto do qual me lanço deve ser explicado por abarcar dois dos mais importantes poetas em língua portuguesa, Luis Vaz de Camões e Jorge de Sena, que têm em comum o fato de possuírem uma vivência de exílios múltiplos.

Camões, de quem pouco se sabe, envolveu-se, como narra a tradição, em amores com mulheres de variadas etnias, viveu uma vida turbulenta e boêmia, acabou por se autoexilar na África (onde perdeu um olho), alistado como militar, diz-se que por causas de uma frustração amorosa. De volta a Portugal, ele teria ferido um servo do Paço. Foi preso, perdoado, partindo, em seguida, para o Oriente. Ao retornar a terras lusitanas, o rei lhe concedeu pequena pensão pelos serviços prestados à coroa, ressaltando, pelos trabalhos militares que exercera no decorrer dos anos, vivendo o poeta em grande miséria e dificuldades para se manter no fim da vida. Pela sua grandiosidade na vida, cultura e literatura portuguesas, Camões teve sua vivência especulada ao longo dos anos e, a partir de um conto de Jorge de Sena, intitulado “Super Flumina Babylonis”, apresento aqui um pouco do que pode ter sido a miserável vida do poeta, a partir de excertos dos diálogos entre ele e sua mãe: “Se não fossem o Senhor Duque e o Senhor

D. Manuel e o Senhor Rui Dias e outros senhores assim, eu queria ver de que é que tu vivias, que el-rei nem saberia da tua existência”. (SENA, 1978, p. 188), ou ainda,

O que é preciso é que tu vás ao Paço reclamar que não te pagam a tempo e horas, que estou cansada de me arrastar até lá, e sempre me perguntam porque tu não vais, e o outro dia o tesoureiro até me disse que era tudo história, que não ias porque tinhas morrido, e eu, se queria receber, tinha de pedir a el-rei a tença em meu nome. E tu não vais porque tens esse pecado de orgulho, e não queres que te vejam de muletas, a pedir que te paguem o que devem (Ibidem, p. 191)

Como é possível ressaltar a partir da leitura atenta dos dois trechos do conto seniano referido, o fim da vida de Camões é marcado pela miséria, pela humilhação, pela degradação física, pelo pouco reconhecimento - que vem somente de amigos que o ajudam financeiramente - e pela indignância. *Grosso modo*, a vida de Luís de Camões é marcada por turbulências e falta de prestígio que só ratificam o que dissemos acerca da condição de exilado que lhe foi imposta. E essa falta de valor atribuída ao poeta a seu tempo ainda é revelada no trecho que segue: “[...] isso de poesias nunca davam nada a ninguém. Só que a ti deram a tença, mas foi por causa do livro impresso e pelos muitos serviços a el-rei que o teu pai prestou em sua pobre vida e tu também” (Idem). A escrita e publicação d’*Os Lusíadas* por si só não seriam suficientes para que o seu autor recebesse relevo social e financeiro àquele tempo, essa epopeia, ou “o livro” como é referida no conto, é mais um serviço prestado a el-rei, não merecendo nem menção de seu nome no trecho do diálogo acima transcrito.

É possível, pois, ter em Camões uma alegoria do poeta à deriva, “Andando em breve mar, perdido o lenho”. Destaco: exilado fisicamente, como também política e intelectualmente. É preciso esclarecer o que entendo por alegoria, uma vez que esse termo será recorrente ao longo de todo o trabalho. Para tanto, recorro aos dizeres de Jorge de Sena, na obra *Amor e outros verbetes* (1992, p. 18 – 21) que esclarece os dois sentidos complementares de *alegoria*: o primeiro, segundo Sena, refere-se à

personificação, isto é, apresentação antropomórfica de entes concretos da natureza, de figuras lendárias, estações do ano, vícios, etc., o segundo, diz respeito ao “uso de um pensamento por outro em razões de semelhança”. Em *A Origem da Tragédia*, Nietzsche também lança mão de um pensamento que corrobora com o seniano. Para o filósofo alemão, ao se falar em alegoria, é necessário entender que o poeta refere-se a partir do eu, a algo mais universal. Na escrita poética, deve-se entender que “[...] Arquíloco, homem de paixões ardentes, cheio de amor e ódio, não é mais do que uma aparição do gênio que não é Arquíloco, porque é o gênio do mundo que exprime simbolicamente o seu sofrimento primordial na figura alegórica do homem Arquíloco” (NIETZSCHE, 1984, p. 40).

O poeta de quinhentos morreu com pouco reconhecimento – o que atesta, por exemplo, o seu sepultamento em vala comum -, sua obra pouco ressoava na corte e nas camadas intelectuais de seu país. Poucos eram, no tempo do poeta lusíada, aqueles que se debruçavam sobre a sua obra. Isso permite que, contemporaneamente, estudiosos, grupos de estudo, trabalhos tenham como foco demarcar traços modernos nos escritos camonianos. Se tal obra e traços ainda são revisitados (e continuarão sempre) é porque o que ali está posto pode não ter sido bem lido há seu tempo, carecendo de novas revisitações de mais fôlego. Tomando de empréstimo um conceito que o escritor brasileiro Machado de Assis imprime ao narrador de sua obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (narrador póster), a escrita de Camões tem de mais moderna a condição de posteridade. Ou seja, possui o elemento vindouro que, por mais que tente-se alcançá-lo, escorre por entre os dedos do presente, dialogando diretamente com o leitor futuro. Para Giorgio Agamben, no capítulo “Ética”, situado na obra *A Comunidade que vem*, essa característica seria uma particularidade da experiência ética, uma vez que a única coisa própria ao homem é a sua condição “da própria existência como possibilidade ou

potência” (2013, p. 45). Isto é, o ser humano não está feito, caracterizando-se continuamente um ser por vir.

Jorge de Sena, escritor cuja vivência perpassa o século XX, comunga com Camões o ter vivido em variados exílios. Esse caminho de vacância seniano inicia-se ainda na adolescência, quando ele escreve os seus primeiros poemas, mas há um ponto crucial que é a década de 40 e a participação (posteriormente, direção) de um periódico literário português denominado *Cadernos de Poesia*. Em meio a um país no qual em 1933 instaura-se o Estado Novo e tem início o enrijecimento do controle do Estado sobre a população em geral, Jorge de Sena (e muitos outros poetas, como, Sophia de Mello Breyner Andresen e Eugênio de Andrade) adere a uma revista, *Cadernos de Poesia*, que não mais tinha intento em cercear poetas e a própria poesia e sim uni-los, a qual possuía o lema “A poesia é só uma”. Lema esse que buscava demarcar a ideia de que a poesia não fala uma língua ou outra, recordando aos poetas que, num mundo marcado por totalitarismos, todos deveriam se irmanar. Na segunda série dos *Cadernos* (na qual Jorge de Sena já havia se tornado editor e diretor), fascículo VI, há a demarcação da postura ética dos que ali estavam imersos. Atente-se na passagem que segue:

A expressão poética, com todos os seus ingredientes, recursos, apelos aos sentidos, resulta de um compromisso: um compromisso firmado entre o ser humano e o seu tempo, entre uma personalidade e uma consciência sensível do mundo, que mutuamente se definem. Tudo que não atinge esse nível não é poesia. Surge assim a poesia como uma, em face da não poesia (SII, FVI, p. 6).

As palavras, a meu ver, a ecoarem na passagem supracitada são “compromisso”, “ser humano e o seu tempo”, “personalidade”, “consciência sensível do mundo”. Isso se dá, pois, através delas, a demarcação de um compromisso ético com o Outro cega pela sua força brilhante. Explico melhor, como uma luz acesa de repente em meio à escuridão do tempo fascista, ou como nos diz o próprio Jorge de Sena em “Uma

pequenina luz”, como “uma pequenina luz bruxeleante/ brilhando incerta mas brilhando/ aqui no meio de nós/entre o bafo quente da multidão/ a ventania dos cerros e a brisa dos mares/ e o sopro azedo dos que a não vêem” (SENA, 2013, P. 263), a revista *Cadernos de Poesia* lança o feixe de luz de muitos escritores, pensadores exilados a seu tempo que não querem se (ser) calar (dos).

E esse desejo de dar voz aos oprimidos, de gritar a partir do lugar marginal em que está posto, que lhe é imposto pela sociedade e, sobretudo, pelo governo, contribui para que em 1959, após a participação em um fracassado golpe anti-salazarista, Jorge de Sena parta com a família para o Brasil. Nesse país, ele vive até 1965, ano em que o fantasma do totalitarismo e o fascismo inicia seu assombramento na sociedade brasileira. A partir de 1965, até o ano de sua morte, 1978, Jorge de Sena autoexila-se nos Estados Unidos da América. Como Camões, a poesia seniana também não foi reconhecida e estudada em seus país de origem durante a vida do poeta, e isso, nós, contemporâneos, sabemos bem que era uma das maiores frustrações do artista. Logo, Sena compartilha com o autor d’*Os Lusíadas* o ter vivido os exílios físico, intelectual e político, o ser à margem do seu tempo e deixado um legado (mistério) à posteridade.

E é exatamente aqui neste trabalho que Eduardo Lourenço, com o seu *Labirinto da Saudade: psicanálise mítica do destino português*, faz-se imprescindível ao revelar que: “É possível, é mesmo natural, conceber todo fenômeno *literário* como a tradução simbólica de um *desajustamento* dos homens à realidade que os cercam”(LOURENÇO, 2013, p. 86). E isso que o ensaísta português destaca em relação à literatura é que faz emergir, nesse momento, a segunda palavra-chave desse capítulo: subversão. A escrita literária tem, pois, a capacidade de des-ordenar, de subverter a ordem estabelecida, política, social, econômica, religiosa, tornando-se, portanto, uma arma. Arma essa muito bem empregada ao longo dos séculos e que, em Portugal, tem por trás de si um grande

vândalo (ou guerrilheiro?) que é Fernando Pessoa, ao colocar em discussão elementos nos quais a sociedade lusitana (e ocidental) se pautam: vida, morte, Deus, Homem, autor, e a própria literatura. Evoco o poema pessoano “Autopsicografia” para observar nele o elemento subversivo:

O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.

E os que lêem o que escreve
Na dor lida sentem bem,
Não as duas que ele teve
Mas só a que eles não tem.

E assim nas calhas de roda
Gira, a entreter a razão,
Esse comboio de corda
Que se chama coração
(PESSOA, 1965, p. 154 - 165)

O que esse poema pessoano me remete de imediato é *A República* de Platão. E, para esclarecer essa relação, é necessário volver ao texto platônico e auferir que no seu capítulo X, após demarcar o que uma cidade ideal deveria conter, Sócrates – personagem platônica - reabre o diálogo para investigar o papel da poesia nessa urbe.

A poesia, como se sabe, na Grécia Antiga era explorada em seu pendor pedagógico, utilizada, portanto, para transmitir conhecimentos, educar e formar os futuros cidadãos. Sabedor disso, Sócrates vê-se impelido a perscrutá-la e ele é contundente ao afirmar sua doutrina “de não aceitar a parte da poesia de caráter mimético” (PLATÃO, X, 449), asseverando serem as obras que dela fazem uso “a destruição da inteligência dos ouvintes, de quanto não tiverem como antídoto o conhecimento da sua verdadeira natureza” (Idem).

O grande problema apontado pelo texto platônico é a capacidade mimética da poesia, por ser a mimesis algo que possibilita ao artista criar objetos, existências aparentes, que não possuem uma existência real. O poeta imita aquilo que os outros artífices são e fazem, estando afastado da realidade e, o pior de tudo, é que há uma imitação da aparência. Como nos diz Sócrates, “[...] a arte de imitar está bem longe da verdade, e se executa tudo, ao que parece, é pelo facto de atingir apenas uma porção de cada coisa, que não passa de uma aparição” (Ibidem, 455). O texto poético teria a capacidade de ludibriar, iludir as crianças e os homens ignorantes, estando desligado da obrigatoriedade com a verdade.

Se, até o presente momento, considerarmos que o texto de Platão busca erigir uma cidade ideal e, de certa forma, perfeita, tudo aquilo que não possui um uso pragmático, ou mesmo, subverter a ordem social, por conter em si a semente subversiva que nasce do pensamento, deve ser condenado por configurar-se um grande perigo à sociedade estabelecida. Isto nos aponta para uma moralização das ações em sociedade. E Gilles Deleuze, em *Espinoso: Filosofia prática*, aclara um pouco mais o conceito de Moral ao dizer que “a lei moral é um dever, a obediência é o seu único efeito e a sua única finalidade. [...] A lei, moral ou social, não nos traz conhecimento algum, não dá nada a conhecer” (DELEUZE, 2002, p. 30). O que Platão faz é nada mais do que problematizar alguns aspectos morais necessários para que a sua cidade ideal possa ser vivida e vivenciada.

Ao refletir acerca do que é dito no Livro X d’A *República*, percebo que a verdade está, desde então, do lado dos governantes, ou melhor, dos administradores dessa ordem idealizada e qualquer um que atentar contra ela deve ser expulso. E, sobretudo, os poetas devem ser exilados por trazerem em seus textos aquilo que Platão chama de sedução natural. Desse modo, o pensador grego destaca que:

O poeta por meio de palavras e frases, sabe colorir devidamente cada uma das artes, sem entender delas mais do que saber imitá-las, de modo que, a outros que tais, que julgam pelas palavras, parecem falar muito bem, quando dissertam sobre a arte de fazer sapatos, ou sobre a arte da estratégia, ou sobre qualquer outra com metro, ritmo e harmonia (PLATÃO, X, 461).

O poeta seria, portanto, um sujeito imerso na sociedade, mas que não entenderia da realidade, somente da aparência das coisas, por isso, impossibilitado de estabelecer uma opinião “certa” acerca do que imita. Certamente, para entender o pensamento platônico, é importante escutarmos a voz de Nietzsche, em *A Origem da Tragédia* (1984), a nos revelar que para Sócrates a arte (a trágica, inicialmente, mas tomo a liberdade de relacionar essa palavra também à poesia) nunca dizia a verdade, sendo classificada como complacente, representando o agradável em vez do útil. Sócrates, ou melhor, o pensamento socrático valorizava o pragmatismo das ações, propiciando um aforismo cientificista que negava qualquer valor advindo do campo artístico/falso. E Nietzsche ressalta que Platão não ficou para trás do “cinismo ingênuo do mestre”, difundindo tal pensamento por demais pueril.

Esse mesmo espírito científico, entendido pelo filósofo alemão enquanto uma “fé na virtude da panaceia universal conferida ao saber, fé cuja encarnação primeira se realizou na pessoa de Sócrates” (NIETZSCHE, 1984, p. 106), teve consequências avassaladoras para a arte, pois que ele avança sempre, sem receio, por estar calcado numa “ilusão do otimismo” que, por sua vez, oblitera a corrosão social que existe efetivamente. Dessa forma, graças a este espírito “o mito foi aniquilado, e como, por esse aniquilamento, a poesia, expulsa da sua pátria ideal natural, teve de errar daí em diante como um vagabundo sem lar” (Idem).

Esse otimismo socrático, responsável direto pela expulsão da poesia da cidade por Platão, tinha se apoiado, conforme o jovem alemão, na crença de ser possível aprofundar e resolver todos os problemas da natureza, considerando o espaço, o tempo e

a causalidade como leis absolutas de valor universal. Contudo, Kant desvelou que essas ideias serviam somente para “erguer à pura aparência a obra de Maia, à esfera da realidade única e superior; a colocar esta aparência no lugar da essência verdadeira e intrínseca das coisas! e a tornar por isso impossível o conhecimento real desta essência” (Ibidem., p. 113). Por consequência, Nietzsche aponta que esse pensamento “científico” iniciado por Sócrates e difundido por Platão não passaria de uma concepção sutil, suave e pérfida do mundo, e, por isso, reconhece a arte como algo indispensável à vida humana e à compreensão do mundo.

O pensamento um tanto quanto utópico de Platão em criar uma cidade ideal seria, por consequência lógica, o não aceitar a entrada do poeta/ do artista, por caracterizar-se enquanto um ser que faz a sua arte baseada na subversão linguística, e do próprio pensamento. O poeta, como revela Ruy Belo, por mais que possua atos de alguma incidência moral, tem na sua obra vestígios de um compromisso ético, o qual é inquietante e perscrutador (BELO, 2002, p. 90). E é exatamente esse caráter perigoso, porque subversivo, a ser assumido por Sócrates ao proferir que “a arte de imitar executa as suas obras longe da verdade, e, além disso, convive com aparte de nós mesmos avessa ao bom-senso, sem ter em vista, nesta companhia e amizade, nada que seja são ou verdadeiro” (PLATÃO, X, p. 466).

E que “parte de nós mesmos avessa ao bom-senso” seria essa? Para responder a essa pergunta, faz-se relevante retornar ao próprio Platão e destacar que, para ele, a alma humana é dotada de contradições, opiniões contrárias sobre o mesmo tema, muitas vezes, vendo-se obrigada a lutar consigo mesma. E a força que faz com que o homem continue no caminho do comedimento é a razão. Tudo aquilo que leve o homem a certa irracionalidade, que o desestabilize emocional, social, economicamente e todos os outros “mentes” é nocivo à ordem ideal. E o poeta? Ele faz trabalho “de pouca monta

em relação à verdade” e sua arte convive “com a outra parte da alma, sem ser a melhor”. Ele tem capacidade de seduzir com a sua arte, fazer com que o homem lide com os seus sentimentos mais nocivos como, por exemplo, o sofrimento, ele desmascara a razão em busca de mostrar não a verdade, mas as variadas possibilidades que essa verdade pode assumir (verdades, no plural, assumidas pelo próprio Camões no soneto “Enquanto quis Fortuna que tivesse”: “[...] Quando lerdos/ Num breve livro casos tão diversos/ Verdades puras são e não defeitos”), porque não se compraz com a Moral e sim com uma ética, a qual é capaz de levar o homem o mais próximo possível do questionamento das regras, mitos e verdades pré-estabelecidas. Ele deve ser expulso da cidade platônica. E é isso levado a cabo:

E assim teremos desde já razão para não o recebermos numa cidade que vai ser bem governada, porque desperta aquela parte da alma e a sustenta, e, fortalecendo-a, deita a perder a razão, tal como acontece num Estado, quando alguém torna poderosos os malvados e lhes entrega a soberania, ao passo que destruiu os melhores (PLATÃO, X, p. 469)

Talvez seja esse o ponto nodal para entender o que quero aqui expressar. Se me propus a investigar a submersão do poeta por ele subverter a ordem ideal, Platão, considerado um dos maiores filósofos de todos os tempos, é o primeiro a notar a periculosidade por trás de um sujeito (o poeta) que toca os outros em pontos mais profundos e desconhecidos (a alma), retirando o poeta do olimpo divino e submergindo-o no desconhecido. No Hades? Talvez. Mas para utilizarmos alegoricamente os dois consílios divinos presentes na obra camoniana *Os Lusíadas*, no mar, nas profundezas desconhecidas do oceano, como é feito com Baco.

Retomar o poema pessoano anteriormente evocado, lendo-o em fricção com *A República* pode, como faz Aurora, aclarar nosso caminho. Fernando Pessoa em “Autopsicografia” vai além do que Platão diz ao deslocar a esfera da condenação feita

pelo pensador grego. No poema pessoano, desde o início, é admitido que “o poeta é um fingidor”, ou seja, um sujeito cuja arte se baseia na representação, na invenção, em dar forma à imaginação. Capaz de transformar a própria dor em algo fingido, ele acaba por imprimir em seus poemas não só a sua subjetividade, como por assumir a sua parcialidade discursiva, uma vez que nem mesmo a dor representada corresponde exatamente à sentida. Nesse ponto, podemos recorrer à *mimesis* e à aceitação moderna que perpassa o discurso pessoano de uma inegável, aceitável distância entre representação e o que é representado. Entre eles há um abismo intransponível e o que Fernando Pessoa faz é brincar com essa imagem do sujeito em queda que jamais encontrará o fim do seu percurso.

Se n’*A República*, conforme a helenista Maria Helena Pereira da Rocha (1972, p. XXXVII), Platão faz um apelo e um requerimento para que a Filosofia assuma o lugar de protagonista na teoria e prática educativas que a poesia possuía, Fernando Pessoa cria uma poesia de caráter filosófico, distanciada de uma moral social, e revela claramente o problema que há no pensamento platônico ao tentar estabelecer uma estreita relação de verdade entre qualquer discurso (o filosófico, que seja) e a realidade factual a ser representada e isso fica posto nos versos “Que chega a fingir que é dor/ A dor que deveras sente”. Fala-se aqui da mesma dor? Não, certamente. São três dores distintas, a dor sentida, a dor representada e a dor lida. Fernando Pessoa, nesse ponto, converge diretamente com os postulados nietzschianos que dizem que “a arte não é só uma imitação de realidade natural, porque é também e principalmente um suplemento metafísico da realidade natural, que lhe justapõe para que ela seja suportável” (NIETZSCHE, 1984, p. 147).

A poesia deixa de ser um mero ornamento das festas e da educação dos Eupátridas e passa para o estatuto de arma, pois “o dano que ela pode causar até às

peessoas honestas” (PLATÃO, X, p. 470) é inimaginável. Ela consegue penetrar nos mais ínfimos e desconhecidos espaços da alma, saciando-se, para Platão, dos desejos mais abjetos, como o sofrimento, e explorando uma sensibilidade humana que deveria estar adormecida para o bom funcionamento urbano. E isso faz com que Sócrates se questione de maneira retórica: “- E quanto ao amor, à ira e a todas as paixões penosas ou aprazíveis da alma, que afirmamos acompanharem todas as nossas ações, não produz em nós os mesmos efeitos a imitação poética?” (PLATÃO, X, p. 472).

Alguma poesia é aceita na cidade platônica, aquela que for elaborada como hino aos deuses e encômios aos varões honestos, aquela que, conforme Ruy Belo em *Na Senda da Poesia* (2002, p. 91), além de agradável deve ser útil ao Estado e à vida. Isso se dá, pois o poder subversivo desse gênero artístico é tal que “Se [...] acolheres a Musa aprazível na lírica ou epopeia, governarão a tua cidade o prazer e a dor, em lugar de lei e do princípio que a comunidade considere, em todas as circunstâncias, o melhor” (PLATÃO, X, p. 472). Nem mesmo a poesia épica é acolhida na cidade platônica, uma vez que o seu maior cultor na Grécia Antiga, Homero, também é alvo de severas críticas, como observo na passagem que segue: “-Assentemos, portanto, que, a principiar em Homero, todos os poetas são imitadores da imagem da virtude e dos restantes assuntos sobre os quais compõem, mas não atingem a verdade” (Ibidem, p. 461).

É de extrema relevância destacar que Platão, na Antiguidade Clássica, foi capaz de reconhecer o poder que há por trás da palavra poética e da literatura em geral, e esse mesmo poder foi utilizado por muitos poetas ao longo dos tempos para não somente retratar as mudanças de pensamento e posicionamentos éticos, políticos e sociais, como também para dar voz a toda uma classe oprimida - a dos artistas - sexualmente, moralmente, politicamente. É claro que não devemos desconsiderar também o fato de

terem existido outros poetas eleitos pelo poder, poetas ditos oficiais como os trovadores, entre tantos outros, todavia, o objetivo desse texto é investigar aqueles que têm como cerne de sua escrita a subversão. Em um tempo mais contemporâneo ao nosso, pergunto: quantos não se utilizaram da poesia (e da arte em geral) para denunciar os desmandos e opressões de regimes totalitários? Sophia Andresen, por exemplo, possui o célebre poema “O Velho Abutre” em que, fazendo alusão direta ao ditador português António de Oliveira Salazar, revela a face sinistra do Estado fascista em Portugal:

O velho abutre é sábio e alisa as suas penas
A podridão lhe agrada e seus discursos
Têm o dom de tornar as almas mais pequenas.
(ANDRESEN, 2011, p. 439)

Este poema é revelador de uma realidade humana degradada e degradante, referindo-se, inclusive, aos discursos proferidos pelo ditador durante seu governo. Nesse caso, a massificação dos pensamentos, as palavras que tinham como objetivo desumanizar os seres humanos transformando-os em robôs a funcionarem conforme o planejado, é algo combatido e refutado pela poeta, uma vez que, como ela mesma assume em seu ensaio “Poesia e Revolução”, a poesia é o “não-aceitar fundamental” (ANDRESEN, 1977, p. 77).

Este poema é apenas um exemplo de muitos textos através dos quais poetas revelam inconformidades referentes à política e a História dos países em que viveram e sobre os quais escreveram de alguma maneira. Posso aqui exemplificar com muitos outros nomes e textos poemáticos, mas acredito que, com o que ficou dito até o presente momento, tenho razões para crer que a poesia é uma forma de subversão (formal, ética, filosófica, entre outras), tendo, portanto, capacidade de rebelar-se contra aquilo que silencia, vitupera, separa, degrada. Nesse caso, a poesia, além da tarefa criativa que possui em seu âmago, assume uma dimensão iluminadora, maneira de revelar, de fixar

os olhos das pessoas para situações que, sem ela, muitas vezes, seriam toleradas e naturalizadas.

Como afirmado pela própria Sophia Andresen, a poesia é política e “[...] numa sociedade como aquela em que vivemos é necessariamente revolucionária – é o não-aceitar fundamental” (ANDRESEN, 1977, p. 77). É uma escrita que des-agrega, des-controla, des-arma, perverte a ordem ideal em favor do real vivido e, por isso, vai contra a cidade platônica, em cujo seio o homem deveria viver e agir conforme as normas e posições pré-estabelecidas de forma que ela funcionasse perfeitamente engenhada como uma máquina em que cada uma das peças deve estar bem posicionada para proporcionar um funcionamento correto/ideal. E é levando a cabo esse pensamento que poetas como Dante e Petrarca possuem em seus escritos toda uma idealização amorosa que não corresponde à realidade das paixões humanas. Camões (um subversor) é, pois, um dos que atacaram e desmascararam essa perfeição artificial, porque inumana, partindo e um verso de Petrarca, o poeta português escreve o famoso soneto “Transforma-se o amador na cousa amada”:

Transforma-se o amador na cousa amada,
por virtude do muito imaginar;
não tenho logo mais que desejar,
pois em mim tenho a parte desejada.

Se nela está minha alma transformada,
que mais deseja o corpo de alcançar?
Em si somente pode descansar,
pois consigo tal alma está liada.

Mas esta linda e pura semideia,
que, como o acidente em seu sujeito,
assim co’a alma minha se conforma,

está no pensamento como ideia;
[e] o vivo e puro amor de que sou feito,
como a matéria simples busca a forma.

Como a crítica camonianiana já assinalou e continua a reiterar, esse poema é uma espécie de manifesto a favor do amor carnal. Nele, o eu lírico afirma que por mais que tente se livrar do desejo corpóreo ao cultivar o amor (e a poesia) platônico no qual a imaginação substitua a realidade, não consegue, pois “esta linda e pura semideia” “está no pensamento como ideia” e o “puro amor de que sou feito,/ como a matéria simples busca a forma”. Ainda que o soneto não deixe de apreciar o pensamento, ele privilegia o que Helder Macedo chama de amor misto, ou seja, o sentimento amoroso em que há equilíbrio entre corpo e espírito. Camões, o poeta que prefere verdades a verdade, dando forma à sua experiência, não aceita que um mundo ideal, irreal seja valorizado em detrimento de experiências, valores e sentimentos humanos (logo, voláteis).

Como observado até o presente momento deste trabalho, Platão abole a poesia (exceto hinos aos deuses e encômios) da sua cidade ideal. Juntamente com a poesia, o poeta também perde o seu lugar anteriormente estabelecido nessa sociedade, passando de centro irradiador de conhecimento e de ensino dos valores para a periferia; o poeta expulso da sua pátria, da sua cultura é um ser à margem, é como o eu lírico de Pessanha que professa “Eu vi a luz num país perdido” (PESSANHA, 2009, p. 53), ou seja, é um sujeito em exílio.

Continuo a sondar esse sujeito expatriado ao longo dos séculos e que ainda hoje é mantido como um alguém marginalizado, pouco e muitas vezes mal lido, tantas e tantas vezes por veicular em seus versos pensamentos e palavras que vão de encontro com os interesses políticos que o rodeiam. E, nesse ponto, intervenho com Nietzsche quando ele nos questiona se a idealidade e a plenitude não são meras máscaras a esconder o sofrimento e, além disso, não seria o esforço contra o pessimismo uma “precaução doente”? O filósofo, em *A Origem da Tragédia*, responde a essas inquirições positivamente, de forma a me levar a pensar que o poeta banido o foi por

conseguir, muitas vezes, levantar essa máscara, causando um imenso desconforto àqueles que desejam deixá-la permanentemente em repouso.

Nesse momento, evoco o texto d' *Os Lusíadas*, mais especificamente, os dois consílios dos deuses Greco-romanos que são apresentados ao longo da obra. Explico, primeiramente, a escolha dessas duas passagens e o que elas têm a ver com o papel do poeta na sociedade: a minha leitura buscará relacionar alegoricamente a figura de Baco (epíteto grego de Dioniso e também nome latino do deus) com a do poeta, pois ele, tendo suas ideias rejeitadas no consílio Olímpico, se vê obrigado a submergir-se nas profundezas do inexplorado oceano em busca de ajuda para seu maior intento na epopeia camoniana: frear a viagem dos portugueses à Índia para que a Fama não os favorecesse após chegarem ao Oriente e ultrapassarem os feitos do próprio deus. Nesse ponto, revisito o que diz a ensaísta Luiza Nóbrega no que toca à relação direta entre Baco e Camões:

Ao contrário dos que acreditam ser desnecessário investigar a vida do poeta para entender o poema, sustento indispensável, para a compreensão avançada d' *Os Lusíadas*, percebe-se que este poema se destina a transmitir uma mensagem cifrada, uma mensagem dupla, sendo sua primeira face um saber hermético, e a segunda, uma denúncia da perseguição empreendida contra os espíritos livres de seu tempo, e contra sua própria pessoa. Se assim for, este que desce ao reino Neptunino e se deslumbra na corte submersa é o próprio Camões a percorrer os deslumbrantes cenários que foram o fundo de cena de sua estadia na Índia (NÓBREGA, 2013, p. 420).

Em minha análise, proponho uma leitura distinta e complementar à de Luiza Nóbrega, a partir do instante em que sugiro uma leitura de Baco como alegoria representativa dos poetas de uma maneira geral. Obviamente que, dentre eles, figura-se Camões, mas não se restringe a ele, uma vez que o próprio autor d' *Os Lusíadas*, a partir de seus escritos, dá lugar e voz a todos os espíritos livres perseguidos em todos os tempos. Para a análise de Baco enquanto uma alegoria de Poeta, na epopeia camoniana.

Baco, conhecido como deus do teatro, também é aquele que, segundo consta no “H. Hom. 7 : A Dioniso”, é imprescindível na elaboração de um canto: “Salve, rebento de Sêmele de bela face; nem, em momento algum, é possível,/ de ti esquecendo, ornar um doce canto” (RIBEIRO JR, 2010, p. 338). Ele configura-se, pois, como é mostrado no hino homérico, como uma espécie de patrono da poesia – ao lado do deus Apolo, o patrono das musas, e de Orfeu, considerado na mitologia o poeta mais talentoso que já viveu -, um Deus que em si mesmo representa a ambiguidade, elemento primordial do discurso poético.

Desde o nascimento, essa dubiedade dionisíaca fica claramente demarcada. Explico-me melhor: n’*As Bacantes* (2003) temos a narração do nascimento d’“O rumoroso deus, de um deus nascido”,

O raio de Zeus voejando,
Engravidada Semele:
Em espasmos de um parto imposto,
A mãe do ventre prematuro o expulsa
E morre sob o golpe do corisco.
Então Zeus o recebe
Num recesso-nascedouro:
No fêmur recluso, preso
Com ágrafos dourados,
O oculta a Hera.
Ao ditame das Moiras,
Zeus deu à luz deus cornitáureo,
Coroadado de serpentes-dragões.
(EURÍPEDES, 2003, p. 52 – 53)

E esse nascimento do deus, identificado sempre com a noite, a escuridão, a subversão da ordem social, já marca a sua ambiguidade, uma vez que a luminosidade causada pelo raio de Zeus é o que provoca o parto prematuro de Dioniso. Além disso, em várias passagens d’*As Bacantes*, ele é referido ou refere a si mesmo como um “deus demônio”. Ele é filho do Padre, do grande Deus, portador da luz, do raio e possui com o pai uma relação muito mais estreita do que se vem apresentando desde há tempos

longínquos. Isso pode ser ratificado pela constatação do helenista Trajano Vieira (2003, p. 32) ao relacionar o Vocábulo DIOS (“de Zeus”) com DIO-NISOS (“filho de Zeus”). Ou seja, filho da luz, Dioniso necessariamente carrega os genes paternos, não podendo ser lido e interpretado por uma visão meramente unívoca. Como ressaltado por Trajano Vieira, “Na mitologia grega, quem simboliza essa figura do Outro é Dioniso, cujo universo situa-se num horizonte *paralógico* (940), à margem do discurso convencional” (VIEIRA, 2003, p. 36).

Dioniso é o deus que, na mitologia, se metamorfoseia em bode e em touro, n’*As Bacantes*, em homem, e, n’*Os Lusíadas*, em um venerando mouro e depois num sacerdote indiano. Em todas essas obras citadas, o deus não aparece como pertencente ao centro da Ordem. Em uma das versões da mitologia, após o nascimento, ele é salvo por Zeus, recolhido por Hermes e entregue a uma de suas tias maternas, Ino, para ser criado. Entretanto, Hera, a esposa de Zeus, não desistiu de perseguir o deus, enlouquecendo Ino e o seu marido que mataram seus filhos e depois morreram. Para ser salvo, Dioniso foi transformado em bode e levado por Hermes às ninfas de Nisa, na Ásia – e Nisa é referida por Camões aquando do primeiro consílio dos deuses. Na outra versão, a taurina, o deus, tentando fugir dos Titãs, seus inimigos, transformou-se sucessivamente em Zeus com roupa de cabra, em Crono, num leão, num cavalo, numa serpente com chifres e, por fim, num touro, o qual foi despedaçado e devorado. No entanto, Atena salvou o coração, Apolo juntou os membros e ele foi restaurado como deus.

N’*As Bacantes*, após não ser reconhecido como filho de Zeus em Tebas, cidade natal de sua mãe, logo, como um deus, Dioniso busca vingança. Ele inspira as mulheres da cidade a abandonar os lares e elas iniciam os cultos a ele, os bacanais regados a vinho, danças, entrega aos prazeres carnavais, - uma vez que “Se não há vinho, não há

Afrodite” (EURÍPEDES, 2003, p. 87) -, à animalização e ferocidade feminina, à falta de razão. E, para conseguir seu intento, o deus transfigura-se, como ele mesmo ressalta na peça: “Deus em mortal transfigurado, achego-me/ ao rio Ismeno, ao minadouro dírceo” (EURÍPEDES, 2003, p. 49), ou ainda, “[...] eu lutarei, chefiando as loucas./ Por isso num mortal me transfiguro,/ a forma antiga em natureza humana” (EURÍPEDES, 2003, p. 51).

N’*Os Lusíadas*, após ter seus desejos e opiniões desconsiderados pelos demais deuses do Olimpo quanto à viagem dos portugueses ao Oriente, Baco se utiliza de todas as artimanhas conhecidas para fazer prevalecer o seu desejo. Dentre elas, nos interessa aqui a transfiguração em humano (mouro) que o deus faz para enganar os portugueses cristãos e criar uma armadilha:

Mas aquele que sempre a mocidade,
Tem no rosto perpétua, e foi nascido
De duas mães, que urdia a falsidade
Por ver o navegante destruído,
Estava nua casa da cidade,
Com o rosto humano e hábito fingido,
Mostrando-se Cristão, e fabricava
Um altar sumptuoso que adorava
(*Lus.*, I, 10)

Como é possível verificar nos exemplos aqui demarcados, Dioniso-Baco é um Deus que, desde o nascimento, carrega consigo marcas indeléveis quanto à sua possibilidade/necessidade de outrar-se, seja para sobreviver, ou mesmo para vingar-se daqueles que, por algum motivo, o injuriaram. Ele é o deus da *persona* grega, ou seja, da máscara, da ilusão, da ambiguidade, do teatro e da poesia. E, com o Fado de possuir essa personalidade, é uma divindade dotada de grande poder – “nenhum deus fica à frente de Dioniso” (EURÍPEDES, 2003, p. 87) -, sendo, por isso, muitas vezes colocada à margem. Como demarca a helenista Silvia de Carvalho (2010, p. 344), “Deus do

ilusionismo, Dioniso ainda teria enlouquecido muitos outros que não o tratam com o devido respeito”.

Na junção do lugar que ocupou essa divindade mítica, como também a figura do poeta, ao longo dos séculos, após a leitura do livro de Giorgio Agamben *Profanações* (2007), mais especificamente do ensaio “Elogio da profanação”, principiou em minha mente uma problemática que julgo ser importante demarcar antes de adentrar, propriamente, no texto camoniano: o poeta é um profanador, a poesia é uma profanação. Transcrevo os dois principais trechos que me levaram a essa afirmação: primeiro, “E se consagrar (*sacrare*) era o termo que designava a saída das coisas da esfera do direito humano, profanar, por sua vez, significava restituí-las ao livre uso dos homens” (AGAMBEN, 2007, p. 58), segundo, “Profanar não significa simplesmente abolir e cancelar as separações, mas aprender a fazer delas um uso novo, a brincar com elas” (Ibidem, p. 67) e, por fim, ao tratar da cultura de massa, o filósofo italiano considera: “Os dispositivos midiáticos têm como objetivo, precisamente, neutralizar esse poder profanatório da linguagem como meio puro, impedir que o mesmo abra a possibilidade de um novo uso, de uma nova experiência da palavra” (Ibidem, p. 68).

Partir para a análise de Baco enquanto uma alegoria de Poeta, sem considerar o que nos diz Giorgio Agamben, dentro do contexto deste trabalho, seria um tanto quanto falho. Explico-me melhor: o filósofo italiano não deixa dúvidas quanto à ideia de que profanar é retirar algo da sua esfera sagrada, é abalar uma ordem social e politicamente estabelecida. Abalar qualquer estrutura desse corpo social que busca incessantemente a perfeição é uma verdadeira heresia em relação a um poder cerceador, controlador e inquestionável. Para Nietzsche (1984, p. 54) “A esfera da poesia não está fora do mundo, nem é fantasia irreal de um cérebro de poeta; a poesia quer ser justamente o contrário, a expressão sem rebuço da verdade, e, para isso, terá fatalmente que despir

falsas vestes da pretensa realidade do homem culto”. Para mim, “despir falsas vestes” é também profanar. Isto é, como ficou dito, é brincar, é tocar uma harpa para encantar a noite, como faz “O Amor em visita” de Herberto Helder - “Dai-me uma jovem mulher com sua harpa de sombra/ e seu arbusto de sangue. Com ela/ encantarei a noite” (HELDER, 2006, p. 17) -, é desconcertar as estruturas fixas, sem deixar de considerar as diferenças que há entre os planos do sagrado e do profano. E isso implica, necessariamente, desvelar lados/fatos ocultos por algum poder centralizador.

Baco, assim como o poeta, é um profanador. Ele abole as fronteiras entre o divino e o humano, assume a forma humana, metamorfoseia-se, age diretamente na vida dos homens, deixando o Olimpo e agindo na terra, ademais, ele também joga com as palavras, com as aparências das coisas e com suas formas. No caso do próprio deus e da figura do poeta, com a qual o identificamos, também há mais uma convergência por utilizarem-se ambos de um dentre os veículos a serem profanados e a profanarem: a própria linguagem. N’*As Bacantes*, Dioniso assume esse ludibriar na e através das palavras: “A quem? Sempre renovas a linguagem” (EURÍPEDES, 2003, p. 81), como também em:

Não invejo a ciência.
Alegra-me caçar o que à luz
Transparece
Sempre
Magno e diferente.
(EURÍPEDES, 2003, p. 102)

A língua, como um organismo vivo, é algo em constante metamorfose, com e por causa dela que todos nós nos expressamos, que nos entendemos e tomamos consciência de nós mesmos como seres sociais, como também de nossas subjetividades. Ela também pode estar a serviço do “poder”, porém a sua capacidade de metamorfose faz com que seja um material a ser sempre formado e re-formado. E, Dioniso, ludibriador por natureza, recorre à imagem do caçador para definir a atividade daqueles

que se utilizam da linguagem para perseguir um mundo outro, cuja lógica, muitas vezes, contraria a do senso comum. O artista se utiliza da palavra (o poeta) para dizer a si e o mundo, por isso, é um profanador. Ele consegue subverter, estruturalmente, a ordem das palavras, além disso, no seu compromisso ético com os Outros, o poeta acaba por deslocar os sentidos das palavras, dizer através dos silêncios, escamotear sentidos.

E o que é Baco senão um grande contra-discurso, um profanador da ordem previamente estabelecida? Trajano Vieira (2003, p. 44) constrói um pensamento que, nesse instante, será imprescindível para que haja um confronto direto com a epopeia camoniana. E o helenista sabiamente exprime que “O dionisismo é a construção verbal capaz de configurar da maneira mais complexa a tensão que resulta de motivações conflitantes”. E esse conflito do qual nasce o poema e que acaba por contagiar os homens é o principal motivo da condenação platônica do poeta ao exílio. Dioniso, e o poeta, desconstroem as amarras linguísticas e sociais impostas, pensando a partir da estética linguística o papel e o lugar do homem no mundo.

Exatamente esse caráter dionisíaco que diz respeito à subversão da ordem, levando o poeta à submersão, é o que se dá, a meu ver, n’*Os Lusíadas*, quando me refiro propriamente à figura de Baco. No poema, escolho dois momentos que julgo imprescindíveis para pensar o lugar do poeta no mundo: os dois consílios dos deuses que há na epopeia portuguesa. O primeiro dá-se no Olimpo e, o segundo, nas profundezas marítimas, junto aos deuses silenciados. Acredito ser necessário referir aqui ao que a estudiosa Luiza Nóbrega (2013) diz a respeito desses dois momentos referidos. Ela ressalta que durante muito tempo a crítica camonista leu essas duas assembleias em um plano horizontal, como algo meramente alegórico, deixando de entrever que, no plano vertical, esses dois momentos (como a própria função de Baco no texto) são apenas a ponta de um iceberg que, explorado em seu máximo, pode levar todos a uma

leitura mais completa do texto em si. Essa mesma crítica que lia Baco como um vilão, ao não contestar esse lugar a ele estabelecido, pode ter deixado de entrever caminhos novos a revelarem chaves de leitura bastante produtivas. E perguntas, por essa estudiosa levantadas, serão aqui investigadas como, por exemplo: seria Baco um fantoche camoniano e, porque não, cristão a “embelezar” o texto camoniano? Seria também esse Deus uma figura ensandecida ao lutar contra os ditames de Zeus e do próprio Fado?

Esse Deus que o próprio Camões, n’*Os Lusíadas*, revela ser ancestral dos portugueses, uma vez que os lusíadas descendem de Luso, filho ou companheiro de Baco, encerra em si o que Jorge de Sena aponta como incongruências do texto camoniano, indicando que nele há um sentido mais complexo e profundo. E acredito que, para dele nos aproximarmos, é preciso, como faz o deus aqui mencionado, submergir.

O primeiro momento a ressaltar aqui: o consílio olímpico. Os deuses do Olimpo, enquanto exemplos de perfeição inabalável, se reúnem em um consílio glorioso no Canto I da epopeia camoniana a fim de decidir “Sobre as coisas futuras do Oriente” (*Lus.*, I, 20, 4º verso), ou seja, sobre o destino dos portugueses que almejavam alcançar a parte oriental da terra, através de uma nova e inovadora rota marítima, dobrando a África ocidental e indo “por mares nunca dantes navegados” por humanos. Júpiter, o Padre, apresenta os portugueses e seus valores, preconizando o sucesso da navegação:

Se do grande valor da forte gente
De Luso não perdeis o pensamento,
Deveis de ter sabido claramente
Como é dos Fados grandes certo intento
Que por ela se esqueçam os humanos
De Assírios, Persas, Gregos e Romanos.
(*Lus.*, I, 24, versos2-6)

Como o próprio Júpiter destaca, essa viagem está predestinada, desde o início, ao sucesso, uma vez que os Fados grandes possuem um desígnio certo para esse povo

navegante: que seus feitos sejam tão grandes e impactantes no mundo, de modo a ultrapassarem os feitos dos outros grandes impérios que houve na terra, Assíria, Pérsia, Grécia e Roma, escrevendo na história o nome dos portugueses como os novos desbravadores e conquistadores do mundo. E esse pequeno povo bravio que já alcançou feitos que muito excederam sua extensão territorial e o reduzido número de habitantes tem agora um “novo atrevimento”, a escrita do poema a narrar a viagem marítima da Europa à Ásia, a qual possui o êxito garantido, posto que o deus-padre discursa a favor dessa empreitada.

A ousadia dos lusitanos é também vista pelo Padre como algo louvável e, nas estâncias 27 e 28, ele continua seu discurso favorável aos feitos humanos:

Agora vedes bem que, cometendo
O duvidoso mar num lenho leve,
Por vias nunca usadas, não temendo
De África e Noto a força, a mais se atreve:
Que havendo tanto já que as partes vendo
Onde o dia é comprido e onde breve,
Inclinam seu propósito e perfia
A ver os berços onde nasce o dia.

Prometido lhe está o Fado eterno,
Cuja alta lei não pode ser quebrada
Que tenham longos tempos o governo
Do mar que vê do sol a roxa entrada.
Nas águas têm passado o duro inverno;
A gente vem perdida e trabalhada
Já parece bem feito que lhe seja
Mostrada a nova terra que deseja.
(*Lus.*, I, 27 - 28)

O discurso do pai criador muito se assemelha já a uma decisão irrevogável. Em momento algum nota-se que ele se abre ao diálogo ou mesmo possibilita que haja algum laivo de dúvida em sua fala e isso é muito bem postulado nos dois últimos versos da estrofe vinte e oito “Já parece bem feito que lhe seja/ Mostrada a nova terra que deseja”. Na estrofe vinte e nove, Júpiter ainda sentencia:

[...]
Que sejam, determino, agasalhados
Nesta costa Africana como amigos,
E, tendo guarnecida a lassa frota,
Tornarão a seguir sua longa rota
(*Lus.*, I, 29)

O sucesso da viagem marítima portuguesa está, pois, assegurado. Como se vê no desdobrar dos versos, todos os deuses acataram o que o Padre dizia deferindo a favor da viagem marítima portuguesa. Todavia, temendo ver os seus feitos no Oriente obliterados, Baco – considerado miticamente o pai da nação lusitana – não consentia as palavras, a sentença de Júpiter. Com a glória lusitana, ele perderia a que conquistou nas terras orientais, logo

O padre Baco ali não consentia
No que Júpiter disse, conhecendo
Que esquecerão seus feitos no Oriente,
Se lá passar a lusitana gente
(*Lus.*, I, 30)

Baco assume o lugar perigoso de voz dissonante. Ele sozinho adota para si a responsabilidade de ir contra o discurso paterno, contra a ordem estabelecida e, Freud diz que o pai/ a ordem é o que questionamos por excelência. Dentro da cosmologia de perfeição olímpica, na qual os deuses, que se caracterizam pela sua condição imperecível, não deveriam entrar em conflito por causa da condição eterna que lhes é inerente, assim como pela insignificância dos conflitos humanos, um deus difere-se, eleva sua voz que contraria, distanciando-se, assim, do comportamento olímpico que lhe era esperado. O elemento humano, sua efemeridade não é em si algo a ser descartado. Por que temer ter seu nome obliterado por feitos humanos, se ele tem a seu lado a eternidade e se os que farão isso carregarão consigo o seu próprio nome, uma vez que são seus descendentes diretos? Isso advém do fato de possuir em suas veias sangue de

uma mortal? É impossível ser assertivo nessa resposta. Creio que Dioniso acaba por incorporar o humano em sua essência e isso, nos diz o helenista Trajano Vieira (2003, p. 38), é o que “o distingue dos outros imortais. O sorriso de sua máscara exprime a tensão de um deus que, transubstanciado em homem, conhece *por dentro* sua epopeia trágica sem nela reconhecer-se”. E essa “humanidade” do deus é o que pré-determinaria todo o seu destino trágico e de vacâncias pelo mundo.

Baco, que fora conquistador e vencedor da Índia e, tendo esses feitos cantados pelos poetas inspirados pela fonte do monte Parnaso, “Teme agora que seja sepultado/ Seu tão célebre nome em negro vaso/ De água do esquecimento [...]” (*Lus.*, I, 32). O deus desestabiliza a ordem do Olimpo, pois o seu olhar, ao contrário do dos demais deuses que lá estavam, é o de um espectador participante que não se sente indiferente ao que ocorre, tampouco se distancia da ação em curso. Por essa instabilidade olímpica, “Rompem-se as folhas, ferve a serra erguida:/ Tal andava o tumulto, levantado/ Entre os Deuses no Olimpo consagrado” (*Lus.*, I, 35).

Contra Baco, ergue-se “Vênus bela”, deusa “Afeiçoada à gente lusitana,/ Da antiga, tão amada sua, Romana;” (*Lus.*, I, 33), certa de que, chegando a novas terras e desbravando-as, os portugueses carregarão consigo a celebração a essa deusa. Faz-se de extrema importância retomar aqui dois trechos d’*As Bacantes* (2003), nos quais Afrodite (epíteto grego de Vênus) e Baco são dados como inseparáveis, elementos que coexistem harmoniosamente, enquanto complementares. No primeiro trecho a ser destacado, Penteu, governante da cidade de Tebas, dirige-se diretamente ao deus:

Teu corpo, forasteiro, é escultural,
aos olhos das mulheres, por quem chegas.
Do pugilato é que não vêm madeixas
densas a orlar teu rosto, voluptuosas;
cultivas o brancor da tez, avesso
aos dardos de Hélio-Sol (amas a sombra)
Teus amavios cativam Afrodite
(EURÍPEDES, 2003, p. 68 - 69)

Noutra passagem mencionada, um mensageiro vai a Tebas inteirar o rei, Penteu, dos acontecimentos que se sucedem pelo fato de esse déspota se negar a adorar a Dioniso e profere:

Seja quem for, ó déspota, esse demo,
posto que é magno, acolhe-o na cidade.
Dele mais dizem, como me inteirei:
aos homens trouxe a vinha acalma-a-dor.
Se não há vinho, não há Afrodite,
Faltando ao homem, mágico, o deleite.
(EURÍPEDES, 2003, p. 87)

Como é visível nas passagens da peça de Eurípedes, a beleza de Dioniso é tamanha que cativa a Afrodite e ela, a deusa, só existe para os homens na presença do vinho, elemento dionisíaco por excelência. Só há o deleite corporal na presença do elemento com o qual o deus é identificado. Portanto, ela não se manifesta sem ele. Os dois se complementam na exaltação dos sentidos e do prazer. E a pergunta que emerge nesse instante é: como os dois ficam em lados opostos no texto camoniano? Ou ainda, será que os dois ficam mesmo um contra o outro na epopeia portuguesa ou isso é uma encenação, uma manifestação da dubiedade, ambiguidade dionisíaca? No decorrer deste trabalho, espero apontar possíveis respostas para esses questionamentos que afloraram mais fortes após a leitura d' *As Bacantes*.

Dando continuidade ao consílio olímpico, Afrodite ganha um potente aliado, nada menos do que Marte, deus da guerra. Ele

[...]
De entre os Deuses em pé se levanta
(Merencório no gesto parecia),
O forte escudo, ao colo pendurado,
Deitando para trás, medonho e irado.

A viseira do elmo de diamante
Alevantando um pouco, muito seguro,
Para dar seu parecer se pôs diante

De Júpiter armado, forte e duro;
E, dando uma pancada penetrante,
Com o conto do bastão, no sólio puro,
O céu tremeu, e Apolo, de torvado
Um pouco a luz perdeu, como infiado
(*Lus.*, I, 36 – 37)

O que essa passagem revela é uma espécie de ameaça e humilhação de Baco. Marte faz uma afronta a ele, impondo seu discurso e sua autoridade bélica através de imagens icônicas como a viseira do elmo de diamante, o bastão, também através da atitude agressiva, esperada do deus da guerra. E, em outro momento, o deus da guerraintervém diretamente junto ao pai.

Se esta gente que busca outro Hemisfério
Cuja valia e obras tanto amaste,
Não queres que padeçam vitupério,
Como já há tanto tempo ordenaste,
Não ouças mais, pois és juiz de direito
Razões de quem parece que é suspeito
(*Lus.*, I, 38)

Júpiter, pai, consentiu posteriormente no que Marte disse e cada um dos deuses, acatando as suas ordens, seguiu para os seus “reais aposentos”. Novamente, como ocorreu desde o seu nascimento, quando foi humilhado e pouco respeitado como um deus, Baco é destituído, senão desvalorizado diante de todos os outros deuses, sendo revelada, mais uma vez, sua condição de marginalizado. Ele agora é, como o poeta n’*A República*, escorraçado dos céus, não obtém respeito no que diz e vai, contra todas as ordens, por conta própria tentar frear a viagem dos lusitanos. Trajano Vieira (2003, s.p), mais uma vez é aqui chamado, no instante em que nos ajuda a entender essa expulsão do deus:

Excêntrico ao cosmos, marginal ao Olimpo, Dioniso volta à cena para assumir o papel de símbolo do teatro. O exílio é um aspecto essencial de sua biografia, constitui o âmago da figura mitológica grega mais recorrente no imaginário ocidental. Sua expressão é arquetípica, se considerarmos que as mais distintas manifestações do transe, de êxtase e de transgressão possuem algo do deus do vinho. O teatro é o espaço

privilegiado por esse personagem que adota a máscara sorridente como signo de invenção. Invenção do gesto, mas também da identidade e, sobretudo, da linguagem. Averso à redundância, Baco ri de quem resiste à renovação e o pune com a loucura. [...] O rompimento do esquema hierárquico está conectado com a invenção artística (VIEIRA, 2003, s.p).

E me pergunto: esse deus, personagem da epopeia camoniana, não tem um lugar que pode ser, alegoricamente, associado à figura do poeta? Como é possível destacar, ele é marginalizado no Olimpo, exilado, transgressor, utiliza-se da ambiguidade pelo uso das máscaras (quem é o verdadeiro deus? nos versos d’*Os Lusíadas* há também esse caráter dúbio e incerto “e assi por derradeiro/ O falso Deus adora o verdadeiro” (*Lus*, II, 12)), brinca com a linguagem, é avesso à ordem fixa e enrijecida e busca romper com qualquer ponto hierárquico. Baco é uma divindade carnavalesca, cujo princípio ético é a subversão – assim como o poeta.

Baco, enquanto um deus, vingativo e transgressor deve, necessariamente, abdicar da ordem olímpica e, com seus próprios meios, buscar cessar a viagem dos seus próprios descendentes. Para endossar esse aspecto vingativo que Dioniso-Baco carrega consigo, relembro, primeiramente, o “h. Hom. 7: A Dioniso”, no qual o deus é raptado pelos piratas tirrenos. Como resposta a esse ultraje, ele se vinga metamorfoseando-se em leão que “fortemente urrava”, cria uma ursa e “[...] Ele [sc. o leão], subitamente, avançando/ pegou o guia; os outros, escapando para fora do mau destino,/ todos em conjunto lançaram-se, depois do que viram, ao mar divino, e golfinhos tornaram-se” (RIBEIRO JR, 2010, p. 17).

Também n’*As Bacantes*, o deus que não foi reconhecido na cidade materna (mais uma vez exilado!) como filho de Zeus, portanto, como um deus, é também humilhando e insultado, como é possível distinguir na seguinte passagem em que Penteu ordena que os homens o cacem:

[...] Sigam o rastro
desse alienígena adamado, porta-
doença nova à mulher, enodoa-leitos.
Nele metendo as mãos, trouxe-o a mim
Amarrado. Que morra apedrejado!
De fel serão seus bacanaís em Tebas!
(EURÍPEDES, 2010, p. 64)

O que Baco faz é vingar-se, transformando as mulheres da cidade em Mênades (ou bacantes) enfurecidas e ensandecidas, cuja força supera a dos homens e são elas próprias a destruírem a urbe. A própria Agave, mãe de Penteu, ensandecida mata o filho em um transe báquico, ao confundi-lo com um leão. E num diálogo entre Cadmo, avô materno do deus, e Agave temos “[Cadmo] Loucura; a *pólis* toda dionisou-se” e “[Agave] Dioniso nos destruiu, entendo agora” (Ibidem, p. 120). O próprio coro assume que “Moroso, mas certo, / o poderio divino move-se: / pune o cultor da ignorância” (Ibidem, p. 95).

No tocante à vingança báquica n’*Os Lusíadas*, Luiza Nóbrega (2013, p. 330) esclarece que, “[...] o que move este *Baco irado*, na verdade, mais que vileza e inveja, é o sentimento de justa indignação pela exclusão de que foi o objeto”. Contudo, a Inveja e a indignação são sentimentos que devem ser sublinhados na vingança do deus do vinho, pois ela, enquanto desejo de vingança e ultrapassagem, é também algo que o move contra as demais entidades olímpicas. Não posso deixar de mencionar o próprio Jorge de Sena no que diz respeito ao rancor e indignação. Ele, claramente, se nutriu desses sentimentos, por, dentre vários motivos, não ter tido a sua escrita reconhecida em Portugal, não ter sido convidado a retornar ao seu país após a Revolução dos Cravos, ser abandonado à deriva do exílio de que nunca saiu. Sena que, mesmo fora de Portugal, esteve sempre a levar a cultura portuguesa por onde quer que passasse, seja nos escritos pósticos ou nos estudos que empreendia. Numa carta de Santa Bárbara, Estados Unidos, datada de 15 de maio de 1976, Mécia de Sena escreve à Sophia Andresen e deixa

transparecer os sentimentos de rancor e indignação aos que puderam retomar a pátria portuguesa em liberdade: “Eu não vejo maneira de voltarmos a Portugal e agora mais do que nunca. Ninguém se lembrou do Jorge para nada nem o chamou para nada e nós não tínhamos do que sobreviver para voltar sem nada, à espera do que caísse do céu” (ANDRESEN; SENA, 2010, p. 147).

Assim como Baco indignado que quer vingar-se contra o que os deuses lhe fizeram, no imaginário cultural português, muitas vezes, a inveja e o rancor estiveram de braços dados com o descaso, com o abandono e expulsão de muitos homens, mulheres e crianças obrigados a partir fugindo de guerras, ditadura, opressão, censura, miséria e fome. Cada um, a seu modo, se “vingou”, e Jorge de Sena o fez através da própria escrita literária à qual é uma das mais universalmente portuguesas: escrita de raiva, de sangue, de denúncia, mas também de um amor ferido.

Na continuidade d’*Os Lusíadas*, o Deus do vinho, obrigado a sair do Olimpo para ele próprio tentar deter os portugueses de cuja viagem discorda, é obrigado a descer, inicialmente, à terra dos homens, neles se metamorfoseando como forma de angariar aliados a seu projeto, e depois vai submergir tragicamente no reino submarino. E essa tragicidade fica claramente demarcada nos últimos versos da estância 6, canto VI :

Mas o mau de Tioneu, que na alma sente
As venturas que então se aparelhavam
À gente lusitana delas *dina*,
Arde, morre, blasfema e desatina
(*Lus.*, VI, 6)

Diante do sucesso da travessia portuguesa, o deus “Arde, morre, blasfema e desatina”. E é exatamente nesse ponto do Canto VI que ele desce ao palácio de Netuno – o deus do oceano – “Entra no húmido reino e vai-se à corte/ Daquele a quem o mar caiu em sorte” (*Lus.*, VI, 6). Nesse local, ele encontrara divindades menos prestigiosas

do que as olímpicas, as quais governavam aquele espaço pelo qual os lusitanos faziam a sua travessia: o mar. Ir ao encontro daqueles que comandavam esse húmido caminho foi uma saída insana encontrada por Baco para atingir o seu intuito.

Chegar até os deuses submersos é também uma maneira de insurreição contra os ditames olímpicos, já que isso significa, na epopeia camoniana, conjurar com aqueles que viveram sempre à margem do poder, e que, no entanto, são necessários à sua manutenção. Essa marginalidade dos deuses oceânicos denota, de alguma maneira, o pouco alcance que a voz deles possuía dentro do espaço divino, indicando uma sub-hierarquia entre os deuses, só descoberta porque Baco é aquele a revelá-la. Possivelmente, diante da vida ideal e perfeita de todos os seres divinos, isso não tivesse sido atentado, mas a forma como Baco adentra e se deslumbra com o novo reino acaba por deixar isso explicitamente demarcado. Como é possível de ser vislumbrado a seguir:

No mais interno fundo das profundas
Cavernas altas, onde o mar se esconde,
Lá donde as ondas saem furibundas,
Quando às iras do vento o mar responde,
Neptuno mora e moram as jucundas
Nereidas e outros deuses do mar, onde
As águas campo deixam às cidades
Que habitam estas húmidas deidades

Descobre o fundo nunca descoberto
[...]
(*Lus.*, VI, 8 – 9).

Nas duas passagens supracitadas é possível apontar alguns elementos que corroboram essa ideia de que a ida de Baco e ele próprio são responsáveis por apontar a diferença hierárquica entre os dois mundos. Como é descrito no início da estância nona, o deus do vinho “Descobre o fundo nunca descoberto”, revelando que a morada dos deuses oceânicos - em contraponto com a dos olímpicos que viviam “na paz angélica dourada”, no “Olimpo luminoso/ Onde o governo está da humana gente”, cujo chão é “o

crystalino Céu fermoso” – dá-se “No mais interno fundo das profundas/ Cavernas altas”, onde não há paz e tranquilidade e sim “Lá donde as ondas saem furibundas,/ Quando às iras do vento o mar responde”. Nesse espaço desconhecido, há também “areias de fina prata”, “torres altas”, “ portas de ouro fino, e marchetadas/ Do rico aljôfar que nas conchas nasce”. Uma beleza desconhecida, inexplorada, por ser, de certa forma, tida como inferior pelos deuses do Olimpo e pelos poetas que os cantaram. Ou seja, Baco acessa a parte mais desconhecida que há, desvelando os mistérios das divindades esquecidas pelo Olimpo e, ali, se depara com a força e poder dos deuses marinhos.

Após uma contemplação das belezas marinhas, Baco é recebido por Netuno que

Às portas o recebe, acompanhado
Das Ninfas, que se estão maravilhando
De ver que, cometendo tal caminho,
Entre no reino da água, o rei do vinho.
(*Lus.*, VI, 14)

Esses deuses, que se irmanaram quanto ao lugar à margem que ocupam, como também ao ultraje que lhes é feito ao não terem as suas vozes devidamente ouvidas, encontram-se e demarcam essa proximidade por todos senhorearem elementos líquidos: de um lado a água e do outro vinho. Os dois elementos são complementares, não se dissociam, como é possível reconhecer no instante em que Baco, travestido de mouro, faz uma intriga contra os portugueses e o narrador enuncia “Pera que ao Português se lhe tornasse/ Em roxo sangue a água que buscasse” (*Lus.*, I, 82). Vinho, água e sangue misturam-se e se aproximam de tal forma que é impossível ignorar que necessitam um do outro. O vinho e o sangue possuem a água em sua formação e possuem o roxo embriagante que faz perder os sentidos. Logo, a entrada do rei do vinho no reino marinho pode ser também ser vista como uma coloração do mar, uma transformação da água incolor em roxo também. Baco, com seu conhecimento e suas artimanhas, adentra no marítimo reino com ideias que, a todos atingindo, colore, roxeia.

Em mais um aspecto comparativo entre os dois consílios divinos, noto que, no olímpico, é possível observar a demarcação da hierarquia através dos lugares, descrição dos assentos e dos objetos portados pelos deuses:

Estava o Padre ali, sublime e *dino*,
Que vibra os feros raios de Vulcano
Num assento de estrelas cristalino,
[...]
Com *hua* coroa e ceptro rutilante,
De outra pedra mais clara que diamante

Em luzentes assentos, marchetados
De ouro e *perlas*, mais abaixo estavam
Os outros deuses, todos assentados,
Como a Razão e a Ordem concertavam
(Precedem os antigos, mais honrados,
Mais abaixo os menores se assentavam)
[...]
(*Lus.*, I 22-23.)

Há, como o próprio texto transparece, o pai onipotente e abaixo dele os deuses antigos mais honrados que, por sua vez, precedem os deuses menores. Além disso, os objetos portados pelos deuses também demarcam o lugar deles naquela reunião: Júpiter “num acento de estrelas cristalino”, de “coroa e ceptro rutilante/ De outra pedra mais clara que diamante”, os demais deuses ocuparam “Luzentes assentos, marchetados/ De ouro e *perlas*”. Os objetos mais valiosos estão, portanto, com o deus mais poderoso.

Já no consílio marítimo, Netuno, o deus-padre do oceano, ao contrário de Júpiter, trata a todos os deuses de maneira semelhante, como se todos comungassem de uma ideia de comunidade e, portanto, igualdade de direitos e deveres:

Já finalmente todos assentados
Na grande sala, nobre e divinal,
As deusas em riquíssimos estrados,
Os deuses em cadeiras de cristal,
Foram todos do Padre agasalhados
Que *co* Tebano tinha assento igual.
[...]
(*Lus.*, VI, 25)

Tebano, um dos epítetos de Baco, possui um assento igual aos demais deuses. Mesmo ele, que não vive entre as deidades marinhas, recebe tratamento igualitário às demais divindades que ali se encontram. E isso certamente quer dizer algo. Mas a pergunta que me vem à mente é: por quê? Mais uma vez, retorno ao pensamento que baliza este trabalho: Baco é um deus marginalizado no Olimpo. Ele só é bem acolhido por aqueles que com ele compartilham esse *locus* social, aqueles que de alguma maneira sabem-se relegados por um grupo que, por ser portador da mesma divindade, não os trata como iguais. E, retornando a Platão, devemos ter em conta que Baco (assim como o poeta) é expulso pela periculosidade de seu discurso transgressor e, ali no Oceano, ele se depara com outros que também possuem qualidades às dele afins.

Nesse ponto de comparação entre os dois espaços divinos da epopeia camoniana, o olímpico e o marítimo, acredito ser de grande valia trazer um poema de Jorge de Sena, intitulado “Lepra”:

A poesia é tão igual a uma lepra!

.....
E os poetas na leprosaria
vão vivendo
uns com os outros,
inspecionando as chagas
uns dos outros.
(SENA, 2013, p. 46)

Jorge de Sena associa a poesia a uma doença: a lepra, que é uma doença infecciosa que afeta os nervos e a pele, provocando danos severos. Essa enfermidade foi durante muito tempo incurável e mutiladora (tendo sido desenvolvida a vacina para a cura dessa moléstia somente em 1987), forçando o isolamento dos pacientes em gafarias, leprosarias ou leprosários, onde os afetados por ela eram obrigados a carregar sinos para anunciar a sua presença. A doença deu origem a medidas de segregação, de maneira que o vocábulo “leproso” é um termo pejorativo de referência àqueles

possuidores de tal enfermidade. Dito isso, pensando no poeta como um sujeito a carregar essa doença, sendo, portanto, um alguém segregado socialmente, obrigado a viver em espaços próprios com os seus iguais, refletir acerca da marginalização dos deuses marítimos faz com que eles se irmanem aos poetas leprosos. Somente diante daqueles que compartilham sentimentos e angústias parecidos aos seus é que Baco pode ser acolhido, reconhecido e, acima de tudo, ouvido.

No mar, os deuses à margem “vão vivendo/uns com os outros, inspecionando as chagas/ uns dos outros”. E me agrada o termo “chagas” por acreditar que nesse espaço de comunhão que é o mar, aqueles que ali convivem ultrapassam o meramente superficial, as relações convencionalizadas do Olimpo, a ponto de não só perceberem como também adentrarem na carne uns dos outros, terem as suas singularidades expostas e acolhidas. E, por isso, comungando de uma vivência em um espaço à margem é que os deuses governados por Netuno transgridem as normas olímpicas vigentes e acolhem o deus do vinho em sua dor angustiante. Isso, por sua vez, possibilita que o jogo transgressor na e através da linguagem que foi silenciado no primeiro consílio seja, no segundo, inteiramente revelado quando a divindade em exílio recebe a palavra do deus do oceano e, referindo-se aos portugueses, discursa:

Vistes que com grandíssima ousadia,
Foram já cometer o Céu supremo;
Vistes aquela insana fantasia
De tentarem o mar com vela e remo;
Vistes, e ainda vemos cada dia,
Soberbas insolências tais, que temo
Que do Mar e do Céu, em poucos anos,
Venham Deuses ser, e nós, humanos

Vedes agora a fraca *geração*
Que dum vassalo meu, o nome toma,
Com soberbo e altivo coração
A vós e a *mi* e o mundo doma.
Vedes, o vosso mar cortando vão,
Mais do que fez a gente alta de Roma;
Vedes, o vosso reino devassando,

Os vossos estatutos vão quebrando.
(*Lus.*, VI, 29 – 30).

Baco utiliza-se de suas artimanhas, com a linguagem, para convencer os deuses marítimos de que a viagem dos que “dum vassalo meu, o nome toma” é tão insolente para com ele como para os demais que o escutavam, uma vez que os homens de “insana fantasia” a todos os que ali presente estavam e ao mundo domam, “cortando o mar/ Mais do que fez a gente alta de Roma”, “devassando o reino”, quebrando os estatutos das divindades marinhas e, ademais, podendo profanar a ordem hierárquica existente que havia entre deuses e homens, já que “em poucos anos/ Venham deuses ser, e nós, humanos”. Os homens são denunciados aqui pelas ousadias megalomaniacas que estavam a cometer ao quebrar determinações divinas e buscar ultrapassar feitos que, até então, somente seres divinos haviam conseguido. Acredito que esse discurso revela, em certa medida, um Baco conservador, já que a sua busca é em frear a desbravadora viagem dos seus descendentes, mantendo assim a ordem pré-estabelecida em que somente ele, um deus, chegou a Ásia e a desbravou, tendo o seu nome para a eternidade glorificado naquele local. Os homens, por sua vez, continuariam a ser joguetes dos deuses, sem vontade própria ou força para ultrapassar os limites entre o que é humano e o que é divino.

E, posteriormente, Baco protesta contra o tratamento que lhe foi dado no Olimpo e o descaso que foi feito por todos em relação a essa possibilidade de seres humanos ultrapassarem os feitos e apagarem a glória de um deus:

[...]
Aqui vereis, ó Deuses, como *insinam*
O mal também a Deuses; que, a segundo
Se vê, ninguém já tem menos valia
Que quem com mais razão valer devia.

E por isso do olimpo já fugi,

Buscando algum remédio a meus pesares,
Por ver o preço que no céu perdi
Se por dita acharei nos vossos mares.
Mais quis dizer, e não passou daqui,
Porque as lágrimas já correndo a pares,
Lhe saltaram dos olhos, com que logo
Se acendem as Deidades da água em fogo
(*Lus.*, VI, 33)

Os lusitanos conseguiram ser tão insolentes a ponto de obscurecer a inteligência daqueles que têm o poder de decidir sobre tudo no universo, os deuses do Olimpo. Até mesmo eles perderam a razão, não dando valor ao apelo que lhe fazia um dos seus, logo aquele que metonimicamente (já que a ordem natural seria subvertida: os deuses se tornariam humanos e os humanos, deuses) seria atingido pelos feitos dos valorosos portugueses.

Netuno, e os demais deuses marítimos, após ouvirem o que Baco veio lhes dizer, mandam recado a Eolo para que ele “Solte as fúrias dos ventos repugnantes,/ Que não haja no mar mais navegantes” (*Lus.*, VI, 35). E assim, a frota lusitana é assaltada por um imensa tempestade em que “O céu fere com gritos nisto a gente/ Cum subido temor e desacordo” (*Lu.*, VI, 72) e, nela, “Os ventos eram tais, que não puderam mostrar mais força de *impito* cruel” (*Lus.*, VI, 74). E, a meu ver, a estância 76 do canto VI apresenta em si o clímax dessa guerra entre o humano e o divino que há após o consílio marinho:

Agora sobre as nuvens os subiam
As ondas de Neptuno furibundo;
Agora a ver parece que *deciam*
As íntimas entranhas do Profundo.
Noto, Austro, Bórea, Áquilo queriam
Arruinar a máquina do mundo;
A noite negra e feia se alumia
Cos raios em que o Pólo todo ardia!
(*Lus.*, VI, 76)

E o que essa passagem exemplifica magistralmente, além da tentativa de destruição da lassa frota portuguesa? Acredito eu que Baco, enquanto alegoria de poeta,

acabou por objetivar aqui todo o seu poderio retórico. Isto é, após ter suas ideias e desejos rechaçados no e do Olimpo, ele vai ao fundo do mar e, com suas palavras e artimanhas retóricas, consegue convencer os outros deuses, como ele, marginalizados, a ceder aos seus interesses e anseios. E isso, de certa forma, é também uma maneira de demonstrar o seu poder para aqueles que o pormenorizaram. E nessa luta de egos (ou nessa encenação, já que Baco é também deus patrono do teatro), Vênus intervém a favor dos portugueses:

Abrandar determina, por amores,
Dos ventos a nojosa companhia,
Mostrando-*lhes* as amadas Ninfas belas,
Que mais *fermosas* vinham que as estrelas.
(*Lus.*, VI, 84)

Através das Ninfas amorosas, Vênus conseguiu que os irados ventos se tornassem amansados, jurassem “De lhe serem leais esta viagem” (*Lus.*, VI, 91). É interessante retomar, nesse ponto, a discussão levantada anteriormente acerca da relação entre esses dois deuses, uma vez que a crítica camoniana tendeu durante muito tempo a vê-los como pertencentes a polos opostos em relação à viagem dos portugueses em direção ao Oriente. Já de antemão digo que a relação entre eles e o próprio referente que *lhes* é colocado n’*Os Lusíadas* é ambíguo e multívoco.

Como apresentei, n’*As Bacantes* (2003), a deusa do amor e o deus do vinho são elementos inseparáveis, complementares, coexistem harmoniosamente, de maneira que “Se não há vinho, não há Afrodite,/Faltando ao homem, mágico, o deleite” (EURÍPEDES, 2003, p. 87). Ou seja, essa intromissão de Vênus na vingança de Baco em relação aos portugueses pode não ser lida como uma simples queda de braço entre deuses, na qual, necessariamente, um sairia vencedor e o outro não. Vênus pode estar, de alguma maneira, canalizando a força destruidora e avassaladora de Baco para ela

própria, trazendo alguma forma de sanidade a esse deus de poder incontrolável. Ela precisa dele para agir e ele inspira a presença dela somente com a sua figura.

Vênus e Baco, que andaram sempre juntos, podem, ao fim de tudo, se encontrar, mesmo que em choque. Há uma presença de Baco por eclipse, inclusive ao fim do épico camoniano, quando navegantes portugueses, após terem conquistado a glória com a chegada ao Oriente, são recebidos por Thétis e por ninfas na Ilha dos Amores. Helder Macedo em seu ensaio “Luís de Camões então e agora”, ao referir-se à relação conflituosa entre esses dois deuses articula que “Com efeito, na Mitologia de que derivam e que Camões conhecia tão bem, Vênus e Baco – afinal ambos filhos de Júpiter – representam forças paralelas ou complementares e nunca propriamente opostas” (MACEDO, 2010, p. 49). E, para o ensaísta português, essa complementaridade é que possibilita à deusa do amor consagrar a imortalidade espiritual dos navegantes na Ilha dos Amores através de uma celebração dionisíaca da sexualidade.

Devo, mais uma vez, retornar ao texto nietzschiano *A Origem da Tragédia*, por observar que, nessa relação complementar, Vênus está diretamente dotada de um poder apolíneo – já que ela é um oposto complementar de Baco, assim como Apolo para Dioniso. Isto é, para o filósofo alemão, a evolução progressiva da arte é resultado do caráter duplo do “espírito apolíneo” e do “espírito dionisíaco”, os quais através de lutas perpétuas são marcados por aproximações periódicas. Os dois espíritos que andam lado a lado estariam na maior parte do tempo se desafiando e excitando para dar origem a obras novas e cada vez mais robustas, de maneira a encontrarem-se por fim, harmoniosamente, e gerarem a obra artística superior.

De um lado, Dioniso teria como objeto dos seus regozijos um total desregramento febril, com uma licença sexual desenfreada, transpondo os limites da moral, subvertendo as leis, como uma verdadeira bestialidade humana em um misto de

prazer e crueldade. Por outro lado, havia Apolo, orgulhoso e altivo, majestoso e desdenhoso. Essas posturas antagônicas tiveram como resultado, no encontro entre os deuses, a tomada das armas mortíferas dionisíacas pela mão apolínea, concluindo uma aliança naquele instante. E, para Nietzsche (1984, p. 151), “Ao olhar apolíneo, o instinto dionisíaco manifesta-se aqui como força artística, primitiva e eterna, que chama à vida o mundo inteiro da aparência, no meio da qual uma nova ilusão transfiguradora é necessária para prender à vida o mundo animado da individuação”.

O texto nietzschiano pode, pois, nos esclarecer o conflito entre Baco e Vênus, no texto de Camões, o qual culmina, por fim em uma festa na qual os dois deuses estão presentes e em comunhão. Como é possível exemplificar essa relação complementar entre eles, na Ilha, Vênus prepara a recepção dos valorosos navegadores:

Ali, com mil refrescos e manjares,
Com **vinhos** odoríferos e rosas,
Em cristalinos paços singulares,
Fermosos leitões, e elas mais fermosas;
Enfim, com mil deleites não vulgares,
Os esperem as Ninfas amorosas,
D' amor feridas, pera lhe entregarem
Quanto delas os olhos cobiçarem.
(*Lus.*, X, 41. Grifo meu)

A bebida que se serve aos gloriosos portugueses não é nada menos que o vinho, elemento claramente identificado com o prazer dos sentidos e que, por sua vez, abrirá caminho para os deleites corpóreos que se seguirão. Tendo como ponto de baliza a passagem d'*As Bacantes* (2003) apresentada acima, podemos novamente reiterar que só há o prazer corporal na presença do vinho. Logo, Vênus não se manifesta sem Baco. Na verdade, os dois se complementam na exaltação dos sentidos e do prazer.

E o que essa configuração do deus, alegoria do poeta, a se harmonizar novamente com algum elemento do espaço de onde foi expulso, pode indicar? Retomando mais uma vez o texto de Platão, devemos ter em mente que o filósofo

reconhece o poder subversivo do poeta, o “perigo” que as palavras por ele ditas pode inspirar, como também acredita que se algum dia a poesia for utilizada corretamente ela deverá voltar à cidade, devido ao seu grande poder encantatório. Platão expulsa, mas reconhece a grandeza desse discurso. Acredito eu que, no caso d’ *Os Lusíadas* e do deus aqui tomado como alegoria de poeta, no fim do canto épico, não necessariamente há uma reconciliação entre ele e o Olimpo que o expulsou, que não o ouviu, que o marginalizou, e sim uma espécie de reconhecimento de que tanto o poeta quanto a cidade (o deus e o Olimpo) prescindem um do outro para sobreviver, para existir – reconhecimento similar ao de Platão em relação ao poeta. Se a cidade é uma estrutura humana, a poesia é uma forma de expressão inumana igualmente imprescindível para o entendimento desta nova humanidade formulada em registro erótico-dionisíaco.

O poeta continua sendo perigoso? Certamente. O poeta (o artista), como nos diz Nietzsche (1984, p.7), tem como sua metafísica a impossibilidade de emancipar-se ou libertar-se dos conflitos e contrastes mais perfeitos, dos sentimentos mais atrozes, senão através da aparência que seu trabalho pode criar. Isso, de maneira alguma, significa que o poeta/artista escape à realidade voltando-se para o seu interior. Na verdade, o filósofo alemão assevera que

[...] o artista subjetivo não passa, a nosso ver, de um mau artista, pois exigimos que em todas as manifestações artísticas e em todos os graus de arte, se realize antes de mais a vitória sobre a subjetividade, a libertação da tirania do “eu”, a abolição do desejo individual; porque, sem objetividade, sem contemplação pura e desinteressada, nem sequer poderemos acreditar que haja atividade criadora verdadeiramente artística, desde as máximas às ínfimas expressões. (NIETZSCHE, 1984, p. 37).

A arte do poeta não pode ser, de forma alguma, algo que obscureça verdades e problemas, pois, na esteira nietzschiana, possui em si a arte dionisíaca. Ou seja, aquela que nos quer convencer da alegria ligada à existência atrelada não somente às

aparências, mas também ao que por detrás delas se esconde. Vejo-me obrigado a transcrever abaixo todo o trecho em que o filósofo discorre acerca de tal elemento:

Devemos reconhecer que tudo quanto nasce deve estar pronto para um doloroso declínio, que somos forçados a mergulhar os nossos olhos no aspecto horrível da existência individual – e no entanto o terror não nos deve gelar: uma consolação metafísica arranca-nos momentaneamente à engrenagem das migrações efêmeras. Somos verdadeiramente, por curtos instantes, a própria essência primordial, e sentimos o desejo e a alegria desesperada da existência; a luta, a tortura, o aniquilamento das aparências nos parecem doravante como necessárias, em frente da intemperante profusão de inumeráveis formas de vida que se chocam e se comprimem, na presença da fecundidade superabundante da Vontade Universal. O aguilhão furioso destes tormentos vem ferir-nos no próprio momento em que nos sentimos, de algum modo, identificados com a imensurável alegria primordial da existência, onde pressentimos, no êxtase dionisíaco, a imutabilidade e a eternidade desta alegria. A despeito do terror e da piedade, gozamos a felicidade de viver, não quando indivíduos mas quando confundidos e absorvidos na alegria criadora da vida total, única (NIETZSCHE, 1984, p. 104)

O poeta subversivo aceita, em sua existência efêmera, essa alegria dionisíaca muito mais sóbria e menos idealista do que a própria cidade platônica. Por isso, ele não permite ter a sua voz silenciada, não se vende a ideologias cerceadoras e não vive numa cidade ideal. Ele vai ao encontro daquilo que acredita, tentando sempre desvelar, desocultar, desmascarar qualquer tipo de poder limitante e limitador da capacidade humana. Poeta não é aquele que aceita as luzes do seu tempo passivamente. Ele as vê, mas também consegue entrever as trevas que por trás delas sempre há. O poeta é um profanador. Ele quebra paradigmas, questiona ideologias e subverte a ordem.

Penso, a partir de Agamben (2009, p. 38), que a cidade ideal raciocinada não passa de um espaço controlado por dispositivos, os quais vêm a nomear “aquilo que e por meio do qual se realiza uma pura atividade de governo sem nenhum fundamento no ser”. São doutrinações idealizadas cuja função não deixa de perpassar uma espécie de massificação dos desejos, comportamentos, ideias e cultura, pois implicam “um

conjunto de práxis, de saberes, de medidas, de instituições cujo objetivo é gerir, governar, controlar e orientar, num sentido que se supõe útil, os gestos e os pensamentos dos homens” (AGAMBEN, 2009, p. 39). Somos, conforme Agamben, capturados por esses dispositivos a todo instante, os quais procuram guiar-nos e governar-nos.

A cada novo dispositivo que surge, os homens têm que criar novas máscaras, têm que se reinventar, e há, pois, um processo infinito, já que cotidianamente surgem novos telefones, navegadores, produtos e produtores. Agamben novamente aponta que, no estágio capitalista em que o mundo se encontra, há uma imensa produção e acumulação de dispositivos, de maneira que “hoje não haveria um só instante na vida dos indivíduos que não seja modelado, contaminado ou controlado por algum dispositivo” (Ibidem, p. 42). E esses dispositivos todos possuem um desejo (um mascaramento?) demasiadamente humano de felicidade, criando superficialmente subjetividades que não dão conta de inspirar alegria nos homens. A cada novo dispositivo que surge, o ser humano anseia por um novo que o complete mais ou que mascare a sua incompletude diante do mundo. Há, acredito, uma massificação e um mascaramento tão intenso de subjetividades que o próprio homem quando olha para si não consegue se reconhecer. Ele acaba por mergulhar em um imenso abismo de Eus, criando uma certa nostalgia da essência que poderia ter ali havido, tornando-se um sujeito controlado e programado desde o nascimento, criando, de alguma maneira, uma sociedade alienada de si mesma. Todos se tornando um descontrolado ser consumidor de dispositivos que, no fim, o consomem. O “dispositivo é, antes de tudo, uma máquina que produz subjetivações e somente enquanto tal é também uma máquina de governo” (Ibidem, p. 46).

O que tem o poeta com tudo isso? O poeta é um sujeito que utiliza do mecanismo que o próprio Agamben nomeia de contradispositivo, ou seja, a profanação. É interessante pensar que a escrita é também um dentre os vários dispositivos ao nosso redor, todavia, deve ficar aqui demarcada a posição Agambeniana de que todo movimento de escrita é um dispositivo que traz consigo a história humana, a qual é caracterizada por um incessante corpo-a-corpo com os dispositivos que o próprio homem criou: “antes de qualquer outro, a linguagem” (AGAMBEN, 2007, p. 56).

A linguagem é um elemento por si só profanador e pensar-se a partir e através dela é também uma maneira de ir contra o movimento massificador e massificatório da sociedade em geral. Isso posto, temos a corroboração do que viemos mostrando até aqui: o poeta é um profanador, porque possui um compromisso muito menos com a moral do que com a ética (DELEUZE, 2002).

A moral, como nos aponta Nietzsche (1984, p. 9) em seus questionamentos “[...] não será tão-somente uma ‘vontade de negação da vida’, um instinto secreto de aniquilamento, um princípio de ruína, de decadência, de enegrecimento, um começo do fim? Não será por consequência o perigo dos perigos?”. Ou seja, trata-se de algo cerceador e limitante a ser ultrapassado por aqueles que têm uma consciência aguda do comprometimento ético que há por detrás de suas criações, inclusive, ou melhor, no nosso caso, o poeta. Ele faz isso ao jogar com a linguagem e, principalmente, ao abolir as esferas que podem haver entre o que é sagrado ou não. Qualquer poder sacralizado pode ser por ele questionado em algum instante e, ademais, existe também a possibilidade do poeta abolir os usos comuns que se dá a determinados elementos e pensamentos na sociedade, fazendo deles novos usos, brincando com eles, fazendo com que a linguagem, nesse caso, emancipe-se de seus fins meramente comunicativos, e prepare-se a cada instante para novos e profanadores usos.

O trabalho do poeta é necessariamente ético. E como é exposto por Gilles Deleuze (2002, p. 35), “Todo caminho da *Ética* se faz na imanência; mas a imanência é o próprio inconsciente. A *alegria* ética é o correlato da *afirmação* especulativa”. Nesse caso, a ética do poeta perpassa a profanação, a fuga das possibilidades de ser capturado por meios meramente massificadores e, por isso, totalitários. O poeta é como Baco, n’*Os Lusíadas*, aquele que vive em sociedade, conhece as falhas dela e sente-se obrigado a desvelá-las, e, “através do manto diáfano da fantasia”, colocar o ser humano diante de sua própria face questionadora. A tarefa do poeta é profanar o improfanável, dar voz e rosto ao que pode ser julgado como abjeto, mas no fundo pode conter em si a ultrapassagem dos limites e dos padrões pré-estabelecidos por uma sociedade que não conhece a sua própria fisionomia. Nesse caso, vale até mesmo retomar Baco mais uma vez para sublinhar que, na epopeia camoniana, esse deus possui uma força contrária ao discurso oficial do Portugal seiscentista, o qual intentava sempre louvar a glória histórica portuguesa. O deus do vinho (junto com a figura do velho e do próprio poeta) se rebela n’*Os Lusíadas* contra o discurso oficial e aponta falhas, abusos, crimes e a decadência de um povo cuja história recente, ilusoriamente, predestinou a desfrutar de todas as riquezas e glórias encontradas nos continentes inexplorados.

Parte II
(A POESIA LÍRICA)

INTRODUÇÃO: UM CONVÍVIO DE TESTEMUNHAS: TENSÃO ENTRE “O APETITE A SER RAZÃO” E “TESTEMUNHO”

Testemunhar do que, em nós e através de nós, se transforma, e por isso ser capaz de compreender tudo, de reconhecer a função positiva ou negativa (ou função) de tudo, e de sofrer na consciência ou nos afectos tudo, recusando ao mesmo tempo as disciplinas em mais pródigos, ou o isolamento de que muitos serão mais ciosos – eis o que foi, e é, para mim a poesia.
(SENA, Jorge, 1961, p. 12)

Abordar o Outro no discurso é acolher sua expressão em que ele ultrapassa a todo instante a ideia que se poderia ter dele. É então *receber* do Outro para além da capacidade do eu; o que significa exatamente: ter a ideia do infinito. Mas isso significa também ser ensinado. A relação com o Outro ou o Discurso é uma relação não-alérgica, uma relação ética. Mas o ensinamento não retorna à maiêutica. Ele vem do exterior e me traz mais do que eu contendo.
(LEVINAS, Emmanuel, 2011, p. 13)

O título desta introdução carrega em si um espanto tornado real pela expressão “um convívio de testemunhas”. Isso se dá porque esta expressão consegue enunciar aquilo que eu gostaria de alumiar desde o início desta Tese: as possibilidades de convívios e relações entre Camões e Jorge de Sena (veja-se o artigo indefinido *um*), assim como o demarcar a intensa relação que possuem entre si.

A própria citação de Emmanuel Levinas, em *Totalidade e Infinito*, que esclarece o convívio entre as testemunhas que convido à baila neste trabalho, reitera esse meu pressuposto, uma vez que a relação intertextual é necessariamente um “abordar o Outro”, como também acolher o Outro, é “receber do Outro para além da capacidade do eu; o que significa exatamente: ter a “ideia do infinito”. Essa é uma relação ética em que tanto o eu quanto o Outro se colocam enquanto seres em aprendizado. Estamos diante

de um aprendizado com “ideia de infinito”, ou seja, a abertura ao Outro (aos outros) é uma conversa de ida e volta, em que cada um contribui para a construção de conhecimento, e nesse jogo interpessoal as possibilidades de ressignificação, de construção, de conhecimento, de aprendizado são plurais. O eu contém a si próprio, a suas ideias e a seus ideais de maneira vazia sem o Outro. Isso quer dizer que somente com o Outro o eu pode se modificar, agregar conhecimento, porque “traz mais do que eu contendo”. Jorge de Sena se modifica, constrói conhecimento ao acolher Camões, inclusive ao desvendar novos sentidos que o texto camoniano comporta. Ao mesmo tempo, ele ensina a Camões, ou melhor, lê a poesia camoniana a partir de si mesmo. Inegavelmente a relação entre eles é feita de amor, paixão, compreensão, cumplicidade e, necessariamente, é também ética. Proponho-me, pois, a investigar o encontro, o acolhimento entre esses autores a partir de conceitos tão caros a ambos: “o apetite a ser razão” e o “Testemunho”

Esses dois conceitos que os autores utilizaram largamente, são bastante estudados individualmente pela crítica de cada um deles. Entretanto, estudá-los em tensão é uma tarefa ainda não desenvolvida. E eu me questiono se me predispor a buscar entre eles uma relação de suplemento (DERRIDA, 2014), e de certa forma, de continuidade, não seria também me abrir ao Outro a que Levinas se refere? Logo, não seria uma busca por conhecimento? Ou mesmo, buscar no exterior “mais do que eu contendo”? Tanto o transformar “o apetite a ser razão” camoniano quanto o “Testemunho” seniano me remetem diretamente à poesia como um espaço privilegiado para o engendramento de experiências interiores (cf. BATAILLE, 1992, 2015), de forma que, nesta segunda parte da minha Tese, intento correlacionar “o apetite a ser razão” e “Testemunho” com os postulados bataillianos acerca da experiência.

Em um ensaio intitulado “Jorge de Sena e a ética da poesia: um testemunho para os poetas de 70”, a estudiosa Ida Alves ressalta a importância da escrita seniana para o panorama literário português contemporâneo. Dentre os pontos que ela sublinha, chamo atenção para a seguinte passagem em que a estudiosa revela que Sena possuiu habilidade para “abrir trilhas, iniciar processos modificadores do discurso literário e crítico, marcar o seu compromisso histórico e ético, defendendo a ação do escritor como testemunha de seu tempo, compromissado com a vida e o mundo” (ALVES, 2006, p. 32). Com esse discurso contemporâneo que se abre à voz seniana, quero ressaltar que a proposta deste capítulo abre portas, ou mesmo “ideias de infinito”, para que se entenda o diálogo que os autores contemporâneos possuem com o compromisso ético do escritor, contido no termo “testemunho” – o qual, por sua vez, é engendrado a partir do diálogo com o autor d’*Os Lusíadas*. E me pergunto também até que ponto esse compromisso ético seniano não pode ter sido construído com as bases na escrita de Camões. Eis as questões que aqui pretendo abordar.

E, como continuação do que veio expresso no primeiro capítulo deste trabalho, é importante ressaltar que poetas enquanto seres à margem de seu espaço e tempo, Camões e Jorge de Sena encetam discursos literários que são de crise, tensão do sujeito consigo mesmo e com o mundo que o circunda. E convido para essa reflexão Ettore Finazzi-Agrò (2005), lendo Agamben, no que tange a essa marginalidade como uma forma de estar em estado de exceção. Conforme esse estudioso, “[...] o homem em estado de exceção pode ser matado sem ser imolado, vigendo nele apenas a ‘vida nua’, destituída de qualquer poder político” (FINAZZI-AGRÒ, 2005, p. 19). Ou seja, os sujeitos que se encontram nesse estado, não apenas são colocados fora da lei nem estão indiferentes em relação a ela, mas são por ela abandonados. Entretanto, nesse estado de

abandono, o sujeito pode encontrar uma possibilidade de resgate tanto da língua quanto da política:

[...] a eventualidade, exatamente, de praticar ambas como meios sem fim - a língua como puro "querer-dizer", a política como "mediação" absoluta. Eventualidade, esta, que encontra a sua possível aplicação justamente nos espaços fronteiriços, nos limiares (éticos, sociais, além de políticos e linguísticos) onde se amontoa uma humanidade marginalizada (Ibidem, p.22).

É exatamente como participantes dessa massa humana marginalizada que Camões e Jorge de Sena utilizam-se da linguagem para, dentro dela e fora das leis morais, falarem, utilizando-se de um direito que lhes foi aparentemente negado. No próprio banimento, existe a possibilidade de utilizar do lugar “fora” para garantir o direito ao grito, “deixando, neste sentido, a legalidade balançar, mais uma vez, entre a força e o abandono” (Idem).

Ambos os autores construíram discursos situados no que Ettore Finazzi-Agrò (2005) nomeia de “realidade fronteiriça”, na qual surge uma língua inédita ligada ao uso diferente da política. Isso me permite observar que nas poesias de Camões e Sena não há prevalência de um maniqueísmo, de um dualismo empobrecedor, uma vez que é das tensões clássico x anticlássico, velho x novo, naturalismo x antinaturalismo, humanismo x anti-humanismo que elas se constituem. Acredito ser o Maneirismo importante nessa relação “fronteiriça”, por ser um movimento artístico que se constituiu exatamente na fissura existente entre o Renascimento e o Barroco, ter sido relegado a um lugar marginal até o século XX, e que ensinou ao mundo da arte a necessidade humana de convivência dos contrários, da aceitação das dualidades, de inquietação, diferindo assim de uma verdade pré-estabelecida, pois, como o próprio Camões ensina, “Verdades puras são”, tão plurais como cada um de nós em nossa própria alteridade.

Acredito ainda que essa leitura que proponho dos dois autores nos sugere retomar alguns pontos do Maneirismo, no instante em que Gian Carlo Argan (2013) profere, em *História da Arte italiana: de Giotto a Leonardo*, que esse movimento artístico foi caracterizado pela produção de uma arte que retrata a realidade objetiva sem nela se deter. Dessa maneira, o artista teve abertas possibilidades relacionadas à sua própria interioridade, à expressão de ideias que possuía em mente, produzindo, assim, uma arte voltada para o conhecimento de si próprio e do mundo a partir de perspectivas pessoais, portanto, mais próxima das concepções estéticas modernas e, por isso, o Maneirismo foi reabilitado pela crítica moderna. Por seu caráter eminentemente antinaturalista, este movimento artístico foi identificado com vício, defeito nascido da incapacidade da Arte de imitar a natureza, efeito do excesso de liberdade da fantasia, mãe de bizarras e extravagâncias (Cf. SILVA, 1971, p. 22).

Ressalto aqui que essa busca do autoconhecimento a que o sujeito se vê possibilitado no Maneirismo não é uma fuga à realidade, e sim uma nova possibilidade de olhar acerca do imanente. Como aponta Georges Bataille (2012, p. 113), em *As Lágrimas de Eros*, por tratar-se de um movimento artístico caracterizado pela “violência tensa, sem a qual não poderíamos libertar-nos da convenção [...], [o] Maneirismo é a procura da febre!”. Essa febre pode ser relacionada ao fato do sujeito maneirista ser seduzido pelas possibilidades de interpretar o real a partir de si próprio. Isso é corroborado por Segismundo Spina e Morris Croll (1990, p. 14), quando os estudiosos afirmam que os poetas maneiristas, por exemplo, foram aficionados pelas distorções da realidade, por tudo aquilo que “põe em desconcerto o mundo disciplinado das coisas, envolto num jogo cromático das ondas revoltas por um carro em chamas” (Idem).

E não podem ser os pontos que destaquei acima contribuições para que hoje se perceba a escrita camoniana enquanto dotada de elementos modernos, considerando-o

um poeta maneirista? Também Jorge de Sena não comunga desses ideais estéticos e éticos difundidos pelo Maneirismo camoniano? Para pensar em possíveis respostas a esses questionamentos, faz-se imprescindível sublinhar que, para Sena, Camões é um poeta maneirista e isso me permite afirmar que as concepções poéticas e aprendizados que o autor de *Metamorfoses* construiu a partir da leitura camoniana são entrecortados por sua própria concepção de tal movimento artístico.

Acredito que a exposição de ideias surgidas na mente do artista, bem como a análise do mundo e de si mesmo em busca de uma autognose e, como consequência, o encontro e aceitação das dualidades humanas, são aspectos maneiristas que se opõem à ideia difundida pela História da Arte no tocante ao Renascimento. Isso porque, apesar de os artistas renascentistas determinarem de modo autônomo a orientação ideológica e cultural do próprio trabalho, há, conforme Gian Carlo Argan (2013, p. 132, Vol. III), uma perspectiva de redução dos modos de visão possível a uma unidade, uma busca de se conceber uma representação finita do espaço infinito, uma necessidade de se reduzir tudo a proporções equilibradas. Este historiador da arte ainda aponta outras características em pintores que viveram no “apogeu do classicismo” – como Rafael, Piero della Francesca e Mantegna – como a busca pela racionalidade absoluta, representação do universal do mundo, historicidade absoluta e representação universal da vida humana (Ibidem, p. 23.). Observe-se que as obras desses e de outros pintores do renascimento áureo são estreitamente ligadas à cúria pontifícia e à sua política religiosa. Em um momento histórico em que a crise da Reforma é iminente, é interesse da Igreja preveni-la, “reafirmando solenemente a evidência formal do dogma e a sua identidade com a verdade racional e com a verdade histórica” (Idem).

No entanto, exatamente no ano em que os historiadores da arte afirmam ter surgido o Maneirismo, 1520, essa resposta preventiva e tranquilizadora da Igreja

(através da arte, inclusive ou sobretudo) não faz mais sentido, já que a rebelião aberta de Lutero explode em um conflito religioso em que o contraste assume uma amplitude e gravidade não imaginadas. Já assinalei, anteriormente, outros conflitos que se insurgiram na Europa e que foram imprescindíveis para abalar a razão renascentista, porém, em um mundo ainda dominado pela Igreja Católica, Argan assinala a rebelião luterana como o calcanhar de Aquiles, o evento que deu forma a inquietações que vinham sendo construídas ao longo dos séculos de dominação católica, o que, por sua vez, evidenciou uma crise do ser humano. Como exemplo de pintor maneirista podemos evocar aqui Tintoretto, aquele que, segundo Jean-Paul Sartre (2005), na obra *O sequestrado de Veneza*, revolucionou a pintura veneziana no século XVI, deixando os seus contemporâneos estonteados e escandalizados. Como nos revela o filósofo francês, “Reconheço tudo o que quiserem. Não se trata de julgá-lo, mas de saber se sua época se via nele sem mal-estar. Ora, sobre esse ponto, as testemunhas são formais: seus procedimentos chocavam os seus contemporâneos, eles não o perdoavam” (SARTRE, 2005, p. 32). Para Sartre, devido a seu caráter subversor e revolucionário, Tintoretto foi sequestrado da história e da arte por Veneza, apagado, escondido por muito tempo, mas a obra deste pintor falou mais alto com o seu Maneirismo latente, com o seu significado sempre duplo: “[...] todas as suas grandes obras têm duplo sentido: seu utilitarismo estreito mascara uma interrogação sem fim” (ibidem, p. 45). A fim de exemplificar a pintura maneirista de Tintoretto, reproduzo abaixo a obra dele intitulada “A última ceia”:



(Imagem 2:Tintoretto. A Última Ceia, 1592-94, óleo sobre tela, 365 x 568 cm. Igreja S. Giorgio Maggiore, Veneza – Itália).

Bem distinta da *Última ceia* de Leonardo da Vinci, em que as figuras estão geometricamente distribuídas, a luz irradia da figura central de Cristo e o espaço geometricamente desenhado não possui perspectiva, a obra de temática religiosa do pintor maneirista veneziano também representa o sacramento da comunhão em que Jesus Cristo divide o pão com os seus apóstolos. Nesta tela, as figuras proporcionais renascentistas dão lugar a outras alongadas, com forma longilínea e esbelta, e há também um preenchimento desigual do espaço representado – em certos lugares as figuras amontoam-se, enquanto em outros encontram-se vazios. Ademais, a cena principal não se encontra em primeiro plano, ocupado por personagens secundárias. Em *A Última ceia*, Cristo e os seus apóstolos aparecem como participantes, não como protagonistas da narrativa bíblica que a originou – também diferentemente da pintura da Alta Renascença com o mesmo título, elaborada por da Vinci. A luz que emana de Cristo, assim como da lamparina que alumia o espaço, ilumina os demais participantes da cena e revela os seres divinos que assistiam aos acontecimentos.

Vê-se, como exemplifica Tintoretto, que o Maneirismo relativizou a racionalidade renascentista. No entanto, isso não significa que deixou de existir a vontade de conhecer, a sede de conhecimento; o que ocorreu foi uma mudança de paradigmas. Em vez do demasiado privilégio da observação da realidade objetiva e tentativa de afastamento do sujeito na produção da arte, ocorridos no Renascimento, a inquietação maneirista perpassava também a interioridade dos artistas, ou seja, a construção de conhecimento não mais excluía a visão parcial daqueles que o produziam. Talvez por isso a literatura de Camões pode ser considerada escrita da experiência, sobretudo interior, uma vez que os poemas camonianos atestam um desejo de lançar-se ao desconhecido, apresentando as descobertas do sujeito em relação ao(s) mundo(s) interior e exterior a partir de si mesmo e de suas experimentações. Dessa forma, a arte maneirista não abandonou o antropocentrismo renascentista, apenas deslocou a posição do homem enquanto centro do universo, presente no pensamento do Renascimento, para um ser que o integra, em uma posição de igualdade com outros seres.

Até mesmo artistas conhecidos durante muito tempo como estreitamente ligados à estética do Renascimento têm a sua arte, ideais e própria ética abaladas após o estremecimento do mundo catolicamente uno e intransponível difundido pelas ideias classicistas. Isso fica evidente no posicionamento arganiano abaixo:

Se o classicismo é a segura e serena posse de uma concepção unitária do mundo, nenhum desses mestres pode ser considerado clássico. Nem Leonardo, para quem a natureza não é verdade solar mas um obscuro domínio a perscrutar; nem Michelangelo, para quem a relação entre o homem e Deus é desesperada tensão, tragédia; nem Ticiano, que leva para a arte as ardentes paixões da vida. (ARGAN, 2013, p. 22. Vol. III)

O Maneirismo nasce não em meio a uma crise, mas, como sublinhei anteriormente, é fruto de crises de consciência que já estavam em andamento quando a

luta religiosa empreendida por Lutero desencadeia uma angústia religiosa e o sentido de problematidade da vida (Ibidem, p. 24. Vol. III). As crises que mais nos interessam aqui dizem respeito às maneiras como o homem verbaliza os conflitos, aos modos que a vida e pensamento humanos têm de se reinventar. Há, a meu ver, uma relação direta de crise expressa pelo “pensamento dialético” camoniano – o qual foi assinalado por Jorge de Sena no ensaio “A poesia de Camões: ensaio de revelação da dialética camoniana” (SENA, 1980, p. 15 – 39). O mundo como era conhecido, imposto, ensinado a todos e em todos os países teve as suas verdades abaladas, a própria perfeição e a aceitação de uma estrutura social rígida foram questionadas. O que era um mundo utopicamente perfeito e pleno desmorona com a desocultação da face questionadora, ambígua e pluralmente humana que instituições moralizadoras buscavam disfarçar. Entretanto, a meu ver, o mais importante nesse processo foi o ser humano se ver possibilitado a desarranjar o mundo a partir de suas próprias questões interiores, a exteriorizar o conflito interno que estava reprimido, a problematizar a construção de tensões com o mundo que o rodeava. A humanidade se viu lugar de imperfeição e foi retirada, junto com Deus, da centralidade em que antes havia sido posta.

A arte maneirista se interessa, desde o seu vir a lume, pelo contraste entre regra e arbítrio e não mais pela certeza da regra, pelo confronto entre “a disciplina formal aceita e a tentação de sair dela: um contraste que reflete, na arte, aquilo que agita todos os níveis de consciência da época e que, em definitivo, é o contraste, agora nitidamente moderno, entre autoridade e liberdade” (ARGAN, 2013, p. 24. Vol. III). Destarte, no Maneirismo, o sujeito põe em tensão a ação da autoridade sobre os direitos individuais (leis e poder do Estado) e o puro existir, “ou o ser mais impuro e degradado - a relação, enfim, entre o mistério aparentemente imperscrutável do ‘mando’ e aquilo que se coloca no limiar extremo e oposto a ele, no degrau mais alto e, ao mesmo tempo, mais baixo da

humanidade: a ‘vida nua’” (FINAZZI-AGRÒ, 2005, p. 18). A ética a envolver a obra de arte maneirista perpassa uma condição paradoxal na qual os sujeitos se colocam, ou seja, eles se põem fora das leis e das regras pré-existentes, a ponto de habitarem a exceção, para dar lugar, território e legitimação à sua própria legitimidade.

Os discursos acerca do elemento humano, que exemplifico aqui em Camões, buscam respostas aos questionamentos que lhe vêm à mente. O que a lírica camoniana nos apresenta é um sujeito que constrói os próprios caminhos a partir de uma ânsia de autoconhecimento e de desvelamento do mundo ainda oculto a ele; um alguém que, retornando às sábias palavras de Levinas, se abre ao Outro para, a partir disso, forjar construções de conhecimentos pautadas em um diálogo no qual eu e Outro se lançam aos desconhecidos, aprendendo mutuamente – ou seja, nesse caso, o eu em fricção-acolhimento do Outro, dele recebe uma ideia de infinito que traz para esse mesmo eu mais do que ele contém. Indubitavelmente, a poesia lírica camoniana reclama esse contato com o Outro para que o sujeito possa se conhecer melhor e, como não é uma relação estanque, a cada Outro que esse eu acolhe, novas concepções acerca de si próprio irrompem. Por isso, a relação com o Outro na poesia de Camões é ética por natureza. Helder Macedo (2010, p. 25), em *Luís de Camões então e agora*, defende que

Camões encheu as garrafas antigas com vinho novo. No lugar da singular Verdade de um absoluto preconcebido, encontrou um mundo de plurais verdades relativas. Lidou com elas como se do mesmo absoluto se tratasse, mas, ao fazê-lo, virou às avessas a hierarquia metafísica do mundo, revertendo a ordem pré-estabelecida entre as presumidas essências e as observáveis aparências ao questionar se aquelas não seriam porventura mais precárias ou mais enganosas do que estas.

O desejo camoniano de conhecimento de si e do mundo, necessariamente, remonta ao contato com os Outros de si e ao aprendizado que tal relação pode proporcionar ao sujeito. Afinal, nada mais humano que a pluralidade de aparências e

vozes que só serão apreendidas e compreendidas minimamente através desse diálogo com o que é desconhecido de si. Sophia de Mello Breyner Andresen, no ensaio “Luís de Camões: ensombramento e descobrimento” (1980), manifesta o seu próprio espanto diante da poesia camoniana, uma vez que ele possui como fonte de inspiração para a sua poesia não o mito ou o oculto, nem outro mundo, mas o exposto e o atual e o mundo que se vive. Os descobrimentos de si e do mundo, mais do que uma obra cultural, são para Sophia um ato cultural em que o poema torna-se lugar do vivido: “Os Lusíadas são uma epopeia contada por um homem que aventurosamente a viveu” (idem). No poema “Enquanto quis fortuna que tivesse”, é possível divisar esse acolhimento/diálogo com o outro que resulta em um dos descobrimentos de si:

Enquanto quis Fortuna que tivesse
Esperança de algum contentamento,
O gosto de um suave pensamento
Me fez que seus efeitos escrevesse.

Porém, temendo Amor que aviso desse
Minha escritura a algum juízo isento,
Escureceu-me o engenho co'o tormento,
Para que seus enganos não dissesse

Ó vós que Amor obriga a ser sujeitos
A diversas vontades! Quando lerdes
Num breve livro casos tão diversos,

Verdades puras são e não defeitos;
E sabeis que, segundo o amor tiverdes,
Tereis o entendimento de meus versos
(CAMÕES, 1973, p. 117)

Nesse soneto camoniano, o receio de que o sujeito poético “desse/ Minha escritura a algum juízo isento” acerca do Amor leva essa divindade a escurecer-lhe “o engenho co'o tormento”. O ensaísta Luis Maffei, em seu texto “Fingimento e estesia em Camões” (2012), identifica esse emudecer a que o Amor teria obrigado o eu poemático como uma encenação do silêncio, na qual, ao apontar para essa zona muda, possibilita que o próprio eu poemático efetue a quebra do silêncio, fazendo com que haja uma

traição do poder que o excede e ao menos indique os “enganos” amorosos. Por esse motivo, creio que o escurecimento não impede o sujeito de desvelar uma das faces mais humanas que pode ser atribuída ao Amor: “ser sujeitos/ A diversas vontades!”. A diversidade possui uma estreita relação com a multiplicidade, com a pluralidade que o sentimento enceta, é certo, mas não deixa de transparecer que o sujeito lírico viveu “casos tão diversos”, esteve em contato com Outros, a eles se abriu, de maneira a poder desconstruir qualquer ideia de verdade absoluta, uma vez que aqueles que estão ou estiveram sujeitos ao amor reconhecerão que dele nasce a pluralidade de sentimentos, a relativização, o reconhecimento de que o humano carrega consigo “verdades”.

O sujeito do poema se abre ao Outro, mais uma vez, ao dialogar com os seus leitores, de maneira que, “No poema, o ‘vós’ que identifica o leitor e permite sua aliança com o autor configura o próprio humano, vítima preferencial dos sofrimentos amorosos e caracterizado noutro poema, “Amor é um fogo que arde sem se ver”, como humano” (MAFFEI, 2012, p. 103). Inegavelmente, o sentimento amoroso cria uma espécie de identificação entre sujeito e leitor e, para Luis Maffei, por ocorrer em um fato artístico, é fingido, de forma que a experiência estética a unir a vida do leitor à de quem fala no texto “cria uma nova realidade amorosa, uma dimensão que só existe na linguagem, que é amor próprio do texto e amor ao próprio texto” (idem).

O Maneirismo, ao tematizar a vida humana (pertencente, claro, a um tempo e a um espaço), considerando as contradições e multiplicidades culturais, sociais e políticas, foi imprescindível para se construírem pensamentos nos quais a ênfase recai sobre o sujeito, sem que, por isso, seja excluído dessa construção o Outro, o mundo que está ao redor. Incentivando o pensamento crítico de seres que estavam até então censurados social e politicamente de falar acerca de determinados assuntos que dizem respeito à sua própria interioridade (dúvidas, tensões), esse movimento artístico-intelectual contribuiu

significativamente para que, a partir de um reconhecimento do desconcerto do mundo, se afirmasse o anseio camoniano de transformar o “apetite em razão” – isto é, de alumiar o mundo através de si, de ser testemunho e metamorfose de experiências interiores, o que contribui significativamente para a escrita poética de Jorge de Sena, que incorpora esses valores, movendo-os.

Capítulo 1: Camões em (S)cena: o diálogo como construção de projeto

poético

Quando há trinta anos comecei a publicar,
tentaram assassinar-me com o hermetismo.
Depois, quando se soube que eu sabia inglês,
com insinuações de que eu copiava Eliot.
A seguir, como eu fazia crítica, tentaram
uma outra tática: a de louvar-me
a crítica para diminuir a poesia
ou vice-versa. Quando publiquei Pessoa,
passei a ser discípulo de Pessoa. Mas,
logo que foi público que eu estudava Camões,
a crítica notou a camonidade dos meus versos.
(SENA, 2014, p. 652).

Jorge de Sena, nesse poema utilizado como epígrafe, ironiza a crítica que é feita acerca da sua poesia, de forma a negar-lhe reconhecimento do seu próprio trabalho, tendendo a diminuir a escrita poética dele como se fosse menor do que a escrita ensaística ou ainda como uma espécie de glosa dos grandes escritores como Camões, Eliot e Fernando Pessoa. De alguma forma a escrita poética seniana é capaz de indicar como ele percebia a recepção dos seus escritos em Portugal: com resistência e tendenciosidade. Além desses aspectos, o que mais me interessa nesse poema é o reconhecimento do próprio Sena de ser um poeta-crítico que estudava Eliot, Pessoa e Camões. Esses diálogos de alguma maneira apontam para um projeto de escrita em diálogo com os Outros, abertura e acolhimento. O Outro eleito por Sena, inegavelmente, de maneira mais detida e apaixonada é Camões.

Ainda no meu primeiro semestre de doutoramento, enquanto eu assistia a um curso acerca de poetas-críticos oferecidos pela professora Ida Alves, foi-me ensinado que a relação crítica é, sobretudo, afetiva, e que poetas que escolhem aqueles a quem estudar com eles manterão uma relação frutífera de confronto e diálogo constante. Por isso, acredito que, para Jorge de Sena, a relação crítica com Camões revela rastros que

remetem à sua própria concepção acerca do que é poesia. Com isso, sublinho que Sena dialogou também com outros autores, outras obras de arte, com outras situações históricas, mas destaco o que a própria obra crítica seniana revela: *Trinta anos de Camões*¹, ao menos – desconsiderando o fato de que nos escritos senianos, ele fala acerca do contato com a poesia camoniana que lhe vinha desde a infância.

Em junho de 1948, Jorge de Sena profere uma palestra intitulada “A poesia de Camões: ensaio de revelação da dialética camoniana”, posteriormente editada pela revista *Cadernos de Poesia* (1961) e coligida na coleção *Trinta Anos de Camões* (vol I). Tal fala pode ser apontada como revolucionária no que diz respeito à crítica acerca do autor d’*Os Lusíadas* por revelar uma maneira nova de ler os seus escritos. A partir de então, grandes estudiosos da obra camoniana são influenciados e ganham fôlego em seu trabalho com o vate, como Vitor Manuel Aguiar e Silva, Vasco Graça Moura, Helder Macedo, Cleonice Berardinelli, Jorge Fernandes da Silveira, Leodegário de Azevedo Filho, Luiza Nóbrega, Márcia Arruda Franco, Maurício Matos, Luis Maffei, entre tantos outros nomes fortíssimos (a citação é apenas ilustrativa e não exaustiva).

O projeto seniano a respeito de Camões fica patente ainda nas primeiras linhas do ensaio supracitado:

Desde sempre, como é natural, me interessou o estudo da poesia camoniana. Camões é uma grande figura de poeta, prestigiada por secular devoção e universal renome; [...]. Percorridos, porém, os imensos desertos que a má retórica ou a erudição acumularam entre uma obra incerta mas admirável e a nunca de facto em si própria buscada personalidade do autor, eis que interpretar essa obra, libertando-a de fáceis paráfrases; buscar-lhe a originalidade e não o circunstancial de seus aspectos; determinar-lhe, portanto, o intrínseco valor e os estranhamente sempre actuais motivos de sua perenidade – são prementes exigências da cultura nacional e da consciencialização universal que toda a cultura implica. Não será tempo de ultrapassar, em nome da própria natureza da obra de Camões e da possível repercussão do seu extraordinário pensamento, esses desertos imensos? De não considerar mais que como meios os oásis, que os há

¹No primeiro capítulo desta Tese, citei de maneira mais delongada todas as obras críticas que Jorge de Sena dedicou a Camões, por esse motivo, e para não tornar o meu exto mais redundante do que possa ser, não o farei aqui novamente.

valiosos, de honesta, necessária e indispensável dedicação? Cumprindo o que a poesia de Camões aguarda há séculos, não é só nosso dever perder-lhe o medo (ou ganhar-lhe...), e penetrá-la, não para novas hipóteses, mas para mostrar o que ele nem sequer oculta? (SENA, 1980b, p. 15).

O projeto crítico do poeta Jorge de Sena acerca da poesia camoniana perpassou investigá-la e desvelar o seu “extraordinário pensamento”, libertando Camões de leituras empobrecedoras, mitificadas, que fazem dele monumento nacional diretamente ligado à grandeza das expansões e navegações. Devo aqui chamar atenção para o fato de que a crítica de Sena acerca de Camões foi estudada por Vitor Aguiar e Silva, ao menos desde 1982, quando publica o ensaio “Jorge de Sena camonista” na revista *Colóquio/Letras* e, mais recentemente, com o excelente ensaio intitulado *Jorge de Sena e Camões: trinta anos de amor e melancolia* (2009). Encontrei também outros estudos que me precederam quanto ao diálogo entre os dois autores na poesia e, sobretudo, na crítica, como os de Óscar Lopes (1995), Luciana Stegagno Picchio (1998), Cleonice Berardinelli (2006), Jorge Fazenda Lourenço (2007) e Maurício Matos (2012).

Os trabalhos que me precederam acerca do diálogo entre os autores que investigo nesse trabalho têm, cada um ao seu modo, o mérito de reconhecerem em Jorge de Sena um grande estudioso erudito da obra camoniana, bem como um alguém que erigiu Camões como o seu principal e inegável predecessor. Entretanto, apesar de haver análises de alguns poemas-chave no diálogo poético Sena-Camões, acredito que estejam ainda abertos espaços no que diz respeito ao trabalho de perguntar ao Sena poeta quem foi Camões, ou melhor, o que é, para Jorge de Sena, ser poeta através/a partir/ depois de Camões. Para tentar responder a esse questionamento, o que proponho neste subcapítulo é analisar dois poemas-chave nessa relação: “Camões dirige-se aos seus contemporâneos” e “Camões na Ilha de Moçambique”.

Antes de entrar propriamente na leitura desses poemas, devo retornar ao título desse subcapítulo para um pouco mais me debruçar sobre a projeto poético seniano a perpassar a poesia de Camões. Ao contrário do que ocorre com o projeto crítico seniano, pouco se fala do projeto poético que ele empreendeu as voltas com Camões. Acredito que, nesse sentido, é importante assinalar que o diálogo crítico acaba por tornar-se afetivo, de modo que também o discurso poético seja direta e indiretamente influenciado. Certamente, tanto o autor d’*Os Lusíadas* quanto Sena tiveram como uma das principais balizas éticas de suas escritas a crença no humano, “um compromisso entre o ser humano e o seu tempo, entre uma personalidade e uma consciência sensível do mundo, que mutuamente se definem” (SII, FVI, p. 6), como bem ficou exposto na revista *Cadernos de Poesia*, publicada entre as décadas de quarenta e cinquenta do século XX, da que Sena foi um dos editores.

Assim como o fez Jorge de Sena em seus estudos, não é possível concordar com uma crítica que considere a escrita poemática como apenas um movimento de fora para dentro, ou seja, com o mundo que age sobre o poeta, o qual por sua vez elabora uma escrita tida como confessional de impulso autobiográfico. A meu ver, os dois poetas comunicam uma experiência sim, que não descarta o exterior, porém, feita a partir de dentro, abalando a exterioridade e a si próprios, abalando qualquer possível “verdade” pré-existente, e isso faz dos escritos de ambos os poetas, ao mesmo tempo, transtemporais e de leitura em devir constante. Com isso quero dizer que, mesmo após mais de quatro séculos da publicação das obras de Camões, continuamos a nos espantar com a grande modernidade que há por trás dos versos ali contidos. No que toca à experiência, deixarei essa discussão para os dois próximos subcapítulos, em que o meu foco será apontar relações ainda mais diretas entre o “apetite a ser razão” e “testemunho”.

Gostaria de sublinhar mais alguns ditos senianos acerca da poesia lírica camoniana a fim de, através destas passagens, me aproximar mais da ideia de ser o próprio Camões tomado, metonimicamente, enquanto projeto poético de Jorge de Sena. Variadas são as passagens em que o autor de *Arte de Música* expressa o seu espanto diante da poesia camoniana e me aponta um relação profunda de aprendizado com ela, como ocorre no ensaio “Camões revisitado”, a datar de julho de 1966, em que Sena diz que buscou “[...] compreender as razões de a poesia lírica de Camões ser tão interessante, tão fascinante, tão bela e tão desafiadora de entendimento profundo” (SENA, 1980b, p. 245). Sendo assim, é possível me questionar: o que na poesia de Camões vejo ressoar na seniana? Deixo o próprio Sena responder ao falar dos escritos camonianos algo que poderia muito bem ser aplicado à sua própria escrita:

O seu pessoal e estilizado desenvolvimento das formas, a sua angústia vital, a sua desesperada necessidade de estruturar a sua obra e o mundo que desabava, e também a sua paixão por um passado idealizado, como por um presente cuja consciência agônica sempre se está dissolvendo em passado rememorado e em futuro incerto, tudo isso define Camões como um dos primeiros porta-vozes, que ele é, da sua época, uma época que não é o Renascimento já impossível, nem o barroco que vai surgir, mas o **Maneirismo** (idem. Grifo meu).

Mais uma vez, como um eterno retorno, parto do Maneirismo e para ele retorno. Para além da sua própria capacidade, Jorge de Sena se abre a Camões como para ter a ideia de infinito, isto é, ele foi consciente de que acolher os ensinamentos camonianos seria também aprender, lançar-se a possibilidades infinitas de diálogo – trata-se de um verdadeiro convívio de testemunhas. O autor de *Metamorfoses* se abre para Camões naquilo que mais lhe interessa, que é a própria possibilidade de ser dissonante, de construir a sua obra poética com paixão idealizada e melancolia aterradora, estruturá-la em meio a um mundo que desaba, de viver no presente com olhos voltados ao passado sem deixar de temer o futuro incerto; e vários são os poemas que retratam isso, além dos

próprios títulos de muitas de suas obras poéticas corroborarem a minha suposição: *Perseguição* (1942); *Coroa da Terra* (1946); *Pedra Filosofal* (1950); *Metamorfoses* (1963); *Arte de Música* (1968); *Peregrinatio ad Loca Infecta* (1969); *Exorcismos* (1972); *Conheço o Sal e Outros Poemas* (1974); *Quarenta Anos de Servidão* (1979, póstumo); *Visão Perpétua* (1982, póstumo).

O que quero dizer com esse retorno ao Maneirismo não é, certamente, que Jorge de Sena se propõe a ser maneirista *stricto sensu*. Ele se interessa mais ardentemente por aquilo que em Camões identifica como sendo maneirista, com destaque para todo conteúdo filosófico/existencial. No ensaio “Camões o poeta lírico”, datado de novembro de 1975, Sena afirma que pouco se sabe seguramente acerca da biografia camoniana, no entanto tudo se dá a conhecer acerca da *persona* poética do autor d’*Os Lusíadas*, “já que não muitos poetas, em qualquer tempo transformaram a sua própria experiência e pensamento numa tal reveladora obra de arte, como a poesia de Camões é” (SENA, 1980 a, p. 290). Sena continua:

O mais impressionante ponto é que não podemos falar de “harmonia” quando esta poesia [a camoniana] (quando não é apenas graciosa brincadeira) exprime uma terrível angústia e amargura, um sentido de o mundo estar fora da ordem e uma profunda convicção de destino pessoal inescapável, e do homem e do poeta como um paradigma do sofrimento e da frustração humanas, levando portanto as contradições do Maneirismo a uma comovente e altamente impressionante expressão (ibidem, p. 290 – 291).

Vitor Manuel Aguiar e Silva, em seu *Maneirismo e Barroco na lírica portuguesa*, não deixa de assinalar a importância de Jorge de Sena para a determinação do Maneirismo na lírica portuguesa, bem como apresenta como características maneiristas, acrescentando às que anteriormente destacamos, principalmente “a angústia vital e o sentimento de crise; a obsessão pelo tempo destruidor, a aniquilação da esperança terrena, o engano e a ilusão da existência, a melancolia, o motivo do mundo

desconcertado, as contradições íntimas dos homens” (SILVA, 1971, p. 207). E, somando-se ao que foi dito por mim anteriormente, Camões e Jorge de Sena são poetas que problematizam claramente a tensão, a crise da própria poesia, mas, sobretudo, a crise do homem, as suas contradições íntimas, o seu desejo e horror pela morte, o seu erotismo melancólico, que para mim, os irmana ainda mais quanto a um humanismo não mais ideal, mas um humanismo de sujeitos que sentem no mais profundo da carne o horror e a alegria de serem e se saberem humanos, sujeitos que se aproximam no que há de mais interior e moderno e que se sabem parte e não centro do mundo, como é possível entrever nos seguintes versos senianos de “A Piaf”: “Quem tinha assim a morte na sua voz/ e na vida. Quem como ela perdeu/ toda alegria e toda esperança/ é que pode cantar com esta ciência/ do desespero de ser-se um ser humano/ entre os humanos que o são tão pouco” (SENA, 2013, p. 435).

A poesia de Camões e de Jorge de Sena tem de mais moderno o poder de formalizar o mal-estar em seus variados níveis (histórico, social, político, psicológico, filosófico) e isso revela o lado da crise que há nelas. A crise, segundo Marcos Siscar, em sua obra *Poesia e Crise*, é um dos “elementos fundantes de nossa visão da experiência moderna” (2010, p. 10). Para o estudioso brasileiro, “o discurso poético é aquele que não apenas sente o impacto dessa crise, não apenas deixa ler em seu corpo as marcas da violência característica da época, mas que, a partir dessas marcas nomeia a crise – a indica, a dramatiza como sentido do contemporâneo” (idem). Crise essa que Sena vislumbrou em Camões ao reconhecer nele o Maneirismo e isso, acredito, é o ponto de partida do projeto poético camoniano em Jorge de Sena, uma vez que a localização histórica do autor de *Metamorfoses* facilita o seu “Maneirismo”: vivência em um país que teve quase 50 anos de política totalitária, ter presenciado duas guerras mundiais, guerra fria, vivência em múltiplos exílios.

Agora que expus o que, a meu ver, é um ponto nodal no projeto poético camoniano de Jorge de Sena (o Maneirismo e, sobretudo, a sua capacidade crítica – de crise – e inventiva), acredito que posso passar à análise dos poemas “Camões dirige-se aos seus contemporâneos” e “Camões na Ilha de Moçambique”, de maneira a neles investigar os sentidos dessa crise maneirista instalada na poética do autor do século XX em contraste-diálogo com o do século XVI.

Desde os títulos, ambos os poemas aludem diretamente ao predecessor escolhido, e esse é certamente fato determinante na minha escolha, uma vez que o sujeito poético ali assume a figura de Camões, a meu ver, de maneira alegórica. De antemão, acredito que, em ambos os poemas, o sujeito poético acaba por ser uma personificação ficcional de Camões, por meio da qual se pretende investigar ideias e concepções filosóficas, além de buscar fazer justiça à figura camoniana que Sena julgava ter sido injustiçada ao longo dos séculos.

Os poemas senianos nascem, pois, da junção do que o poeta compreendia acerca de Camões, bem como de pensamentos do próprio autor de *Metamorfoses* sobre o fazer poético, o que, por sua vez, faz dos dois poemas em questão andróginos, por serem o “terceiro oculto” aludido no poema “Do Maneirismo ao Barroco”: “Duplos são todos e um terceiro oculto”. Entre um autor e outro há abismos de linguagem, de tempo e de espaço, de forma que, da união entre eles que os poemas podem revelar, nasce esse inominável, oculto, andrógino, demoníaco. Deixemos falar os próprios poemas, a fim de que deles possamos discorrer um pouco mais:

Camões dirige-se aos seus contemporâneos

Podereis roubar-me tudo:
as ideias, as palavras, as imagens,
e também as metáforas, os temas, os motivos,
os símbolos, e a primazia
nas dores sofridas de uma língua nova,
no entendimento de outros, na coragem

de combater, julgar, de penetrar
em recessos de amor para que sois castrados.
E podereis depois não me citar,
suprimir-me, ignorar-me, aclamar até
outros ladrões mais felizes.
Não importa nada: que o castigo
será terrível. Não só quando
vossos netos não souberem já quem sois
terão de me saber melhor ainda
do que fingis que não sabeis,
como tudo, tudo o que laboriosamente pilhais,
reverterá para o meu nome. E, mesmo será meu,
tido por meu, contado como meu,
até mesmo aquele pouco e miserável
que, só por vós, sem roubo, haveríeis feito.
Nada tereis, mas nada: nem os ossos,
que um vosso esqueleto há-de ser buscado,
para passar por meu. E para outros ladrões,
iguais a vós, de joelhos, porem flores no túmulo.

Assis, 11/6/1961
(SENA, 2013, p. 329 - 331)

Acerca deste poema, contido na obra *Metamorfoses*, a princípio é *mister* destacar algo de muito interesse proferido pela professora Gilda Santos em uma palestra no *IV dia de Camões - 2015*, evento anual realizado no Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense, organizado pelo professor Luis Maffei. Essa grande estudiosa da poesia seniana revelou que, para ela, esse poema espantoso configura-se como uma microepopeia, traço de grande interesse na leitura que empreenderei a seguir.

Outro vestígio que muito me auxiliará nessa empreitada é uma passagem em que o próprio Sena fala acerca d'*Os Lusíadas*: “[...] a principal personagem da epopeia é Camões ele-mesmo, não só como autor, não só como narrador, não só como crítico severo e implacável de toda corrupção e de toda maldade, como denunciador angustiado de uma decadência moral e cívica que ele via e sentia à sua” (SENA, 1980b, p. 260). Camões, herói da sua epopeia, é a voz poética crítica, denunciadora, capaz de antecipar de alguma forma a decadência moral, política e econômica que assolaria Portugal por muitos séculos. Ele, que poderia ter sido compreendido ao passar do tempo, foi calado.

O poder político do Estado acabou por transformar Camões em ícone militar expansionista – inclusive recebendo, em uma praça lisboeta que carrega o seu nome, a imagem icônica de um expoente militar, defensor de Portugal e da lusitana gente, a carregar numa mão uma espada. É enquanto subversora voz que Jorge de Sena vem resgatá-lo do silêncio ao privilegiar, através de seus estudos dos escritos camonianos, o grande pensador que tanto “na obra lírica como na épica, se apresenta como resumo e epíteto da humanidade mesma, e não só do povo português” (idem).



(Imagem 3: Estátua de Luís de Camões, localizada no Chiado, na freguesia da Misericórdia, Bairro Alto, em Lisboa)

Sendo “Camões dirige-se aos seus contemporâneos” uma microepopeia, a meu ver, o herói a figurar ali não é apenas Camões, tampouco Jorge de Sena, mas sim a própria meditação acerca do ser Poeta – e, conseqüentemente, do fazer poético – que foi engendrada pelo segundo a partir da (con)vivência com o primeiro. Nesse sentido, acho importante me atentar aos dizeres de Luciana Stegagno Picchio (2001, p. 100) no instante em que ela profere que esse poema, “posto na boca de Camões, é um dos

poemas mais autobiográficos, ou melhor, mais autosquediásticos e mais veementes de Jorge de Sena”. E também convido à baila Vitor Aguiar e Silva (2009, p. 73) que diz em uma nota de rodapé do seu *Camões: labirintos e fascínios*: “Camões é o Narciso de Sena, a imagem com que este se identifica e na qual transforma os seus sentimentos e agonias, os seus desejos e sonhos. Leia-se o poema ‘Camões dirige-se aos seus contemporâneos [...]’”.

É a figura camoniana que fala. Ela assume, no poema, uma posição reflexiva a partir do lugar de errância a que muitos poetas se viram obrigados, fazendo-se agora subversiva, questionadora. O poeta é aquele a ser violado, saqueado, não só externamente, assim como no seu interior: “Podereis roubar-me tudo:/ as ideias, as palavras, as imagens,/ e também as metáforas, os temas, os motivos/ os símbolos, e a primazia/ nas dores sofridas de uma língua nova [...]”. E se ele é furtado em relação àquilo que lhe constitui, o que lhe resta? A palavra, ou melhor, os múltiplos sentidos que ela lhe proporciona para ele se rebelar. O poeta pode ser reduzido a leituras que se apropriam dele para fins outros que não os que a própria poesia lhe provoca (militares, iconográficos, etc.). Ele pode inclusive ser banido, rechaçado, amaldiçoado, morto e aparentemente silenciado que a sua palavra resistirá e, por si só, a palavra poética já é subversiva, já é contestadora de uma ordem primeira linguística estabelecida, e também de uma realidade castradora. Como exemplo de poetas exilados é possível destacar desde Ovídio até o próprio Sena, passando por Camões, Sade, Almeida Garrett, entre tantos outros (lista apenas ilustrativa). O poema enquanto possibilidade de “combater, julgar, de penetrar/ em recessos de amor para que sois castrados” remete diretamente ao ter poder (falo) para entrar em zonas onde brechas de espírito e/ou corpo não entram. Sendo assim, ele é o próprio amor, a própria chama, a própria carne que se contorce de desejo diante daquilo que a move.

Esses usos, abusos pelos quais o poeta é submetido ao longo dos tempos são apenas frágeis peças de um quebra-cabeça que em algum instante ruirá. A palavra na modernidade não funda, ela é ruína, ela corrói os alicerces de mundos cuja verdade hipocritamente deseja reinar (“ó glória de mandar/ ó vão cobiça dessa vaidade a que chamamos Fama!” (*Lus.*, IV, 95), ela carrega consigo mesma o castigo dos que tentaram lhe aprisionar. Castigo esse tão ou mais cruel do que aquele que D. Pedro I legou aos algozes de Inês, pois, mais do que retirar o coração ao homem, a palavra poética tem o poder de corroer o humano de dentro para fora, de atingir recantos psicológicos, religiosos a que ninguém mais teria acesso.

E, quando menos se esperar, o poeta, adormecido, reviverá dos recônditos espaços a que foi encerrado e “[...] Não só quando/ vossos netos não souberem já quem sois/ terão de me saber melhor ainda/ do que fingis que não sabeis”. Ele voltará para buscar tudo o que é seu, inclusive aquilo que, por direito, agora se julga digno: o que foi pilhado, os ossos de seus ladrões, os versos mal lidos, tudo “há-de ser buscado,/ para passar por meu” e, no fim, como o herói da epopeia que chega a seu destino final após longa viagem pelos mares, o poeta descansa em paz em seu túmulo, mas com “outros ladrões” a lhe oferecerem flores. Um tanto quanto mórbida e melancólica a cena final deste poema em que o poeta adormece em seu leito de morte, após ter a sua voz reconhecida. Por outro lado, não posso deixar de constatar aqui que quem sucumbe é o poeta, não o poema. Este último é a fonte de vida desse sujeito morbidamente relatado, humilhado e maltratado. Somente após o poema ganhar vida que o poeta fecha o seu ciclo nessa microepopeia. A vida do poema, assim como a própria palavra é algo fluido, fugidio de maneira a que, mesmo após seu reconhecimento, ela terá “outros ladrões [...]/ de joelhos”.

O próximo poema que nos propusemos a analisar neste subcapítulo, “Camões na Ilha de Moçambique”, nasceu, conforme Jorge de Sena (1989, P. 14) esclarece no “Prefácio” à *Poesia III*, após uma visita ao país nomeado no título, dentre variadas viagens por obra da comemoração do quarto centenário d’*Os Lusíadas*: “[...] andei Seca e Meca e Olivais de Santarém, pelo mundo adiante e, entre Américas e Europas, fui a África também”. A convite da Associação dos Antigos Estudantes de Coimbra ele foi a Moçambique, em julho de 1972, juntamente com a sua esposa, lá sendo ciceroneado por Rui Knopfi e Amílcar Fernandes. Como o próprio Sena revela, ele

[...] ao visitar a ilha que deu nome ao país, a passagem de Camões por ela inspirou-me um longo 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 [...]. O poema saiu em Camões dirige-se aos seus contemporâneos (1973) [...] (idem).

Vê-se que na própria explicação seniana acerca da gênese dessa composição poemática há um *pathos* muito forte ao aliar admiração e instinto de ir contra tudo que tente oficializar, além de uma ácida ironia quanto ao colocar o poeta quinhentista a defecar para todo o mundo, no português do Brasil a expressão “estar se cagando” remete diretamente à ideia de desprezo por algo ou alguém. Desde então, é possível assinalar esse poema enquanto escrita de uma paixão ardente pela figura de Camões, um enlaçamento em que há muito de poético e ético, assim como um sujeito lírico que, sem meias palavras, não quer se calar:

Camões na Ilha de Moçambique

*A Amílcar Fernandes e Rui Knopfli,
moçambicanos de alma e coração,
que me passearam a Ilha de Moçambique*

É pobre e já foi rica. Era mais pobre
quando Camões aqui passou primeiro,
cheia de livros a cabeça e lendas

e muita estúrdia de Lisboa reles.
Quando passados nele os Orientes
e o amargor dos vis sempre tão ricos,
aqui ficou, isto crescera, mas
a fortaleza ainda estava em obras,
as casas eram poucas, e o terreno
passeio descampado ao vento e ao sol
desta alavanca mínima, em coral,
de onde saltavam para Goa as naus,
que dela vinham cheias de pecados
e de bagagens ricas e pimentas podres.
Como nau nos baixios que aos Sepúlvedas
deram no amor corte primeiro à vida,
aqui ficou sem nada senão versos.
Mas antes dele, como depois dele,
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, marujagem, e de carne
para os canhões e os peixes, como os outros.
Tudo passou aqui – Almeidas e Gonzagas,
Bocages e Albuquerque, desde o Gama.
Naqueles tempos se fazia o espanto
desta pequena aldeia cidadina
de brancos, negros, indianos, e cristãos,
e muculmanos, brâmanes, e ateus.
Europa e África, o Brasil e as Índias,
cruzou-se tudo aqui neste calor tão branco
como do forte a cal no pátio, e tão cruzado
como a elegância das nervuras simples
da capela pequena do baluarte.
Jazem aqui em lápides perdidas
os nomes todos dessa gente que,
como hoje os negros, se chegava às rochas,
baixava as calças e largava ao mar
a mal-cheirosa escória de estar vivo.
Não é de bronze, louros na cabeça,
nem no escrever parnasos, que te vejo aqui.
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. Pendendo para as pedras
teu membro se lembrava e estremecia
de recordar na brisa as croias mais as damas,
e versos de sonetos perpassavam
junto de um cheiro a merda lá na sombra,
de onde n'alma fervia quanto nem pensavas.
Depois, aliviado, tu subias
aos baluartes e fitando as águas
sonhavas de outra Ilha, a Ilha única,
enquanto a mão se te pousava lusa,
em franca distracção, no que te era a pátria
por ser a ponta da semente dela.
E de zarolho não podias ver

distâncias separadas: tudo te era uma
e nada mais: o Paraíso e as Ilhas,
heróis, mulheres, o amor que mais se inventa
e uma grandeza que não há em nada.
Pousavas n'água o olhar e te sorrias
– mas não amargamente, só de alívio,
como se te limparas de miséria,
e de desgraça e de injustiça e dor
de ver que eram tão poucos os melhores,
enquanto a caca ia-se na brisa esbelta,
igual ao que se esquece e se lançou de nós.

Ilha de Moçambique, 20 de julho de 1972
(SENA, 2013, p. 649 – 651)

Esse poema, contido em *Camões dirige-se aos seus contemporâneos*, a meu ver também se afigura como uma microepopeia, ao narrar a passagem, por Moçambique, da personagem histórica, mítica e literária que é Camões. Não posso me furtar aqui a assinalar a espantosa relação que vejo entre o sujeito poético seniano e Vasco da Gama ao contar para o Rei de Melinde no Canto III, d'*Os Lusíadas* a história portuguesa “Mandas-me, ó Rei, que conte declarando/ De minha gente a grão genealogia;/ Não me mandas contar estranha história;/ Mas mandas-me louvar dos meus a glória” (*Lus.*, III, 3).

Em “Camões na Ilha de Moçambique”, alguma história de Portugal é evocada a partir da figura camoniana e de dados históricos acerca da passagem de Camões por Moçambique, os quais o próprio Sena assinala ao final do seu *Poesia III*: as “[...] informações históricas são, em grande parte, tiradas das excelentes obras do eminente historiador de Moçambique Alexandre Lobato” (SENA, 1969, p. 257). Contudo, diferentemente da voz poética de Vasco da Gama n'*Os Lusíadas*, aquela que fala no poema seniano não vai mais “louvar dos meus a glória”, senão apresentar um olhar acerca “[...] dessa gente que,/ como hoje os negros, se chegava às rochas,/ baixava as calças e largava ao mar/ a mal-cheirosa escória de estar vivo”. Trata-se, certamente de uma microantiepopeia, ou melhor, uma microepopeia às avessas, isto é, um poema que

narra não os feitos heroicos de um povo, mas que problematiza a consciência de ser português, relatando a história deste povo como uma espécie de decréscimo, no qual fatos degradantes pelos quais passaram grande parte dos lusitanos são retratados a partir da personagem Camões, um alguém que viveu na carne a miséria, a desgraça, a injustiça e a dor “de ver que eram tão poucos os melhores”. O próprio defecar camoniano, diante das rochas, frente ao mar, pode ser relacionado a uma negação da utilidade, do valor trazidos para a construção do mito das navegações e do próprio português navegante. Diante disso, ele abaixa as calças, realçando o seu ato de dispêndio improdutivo (BATAILLE 2013, p. 24), desafiando a História oficial que foi a sua rival ao transformá-lo em instituição e que mitificou o país e seus habitantes. No ato de defecar, Camões assume Portugal no plano da História não-oficial e não mítica, porque vive a sua condição exemplar de ser português: estropiado, vencedor e vencido, naufragado, alguém conhecedor dos mares e das provincianas intrigas.

Há dados relacionados ao autor d’*Os Lusíadas* que são imprescindíveis para corroborar essa minha ideia de micro-antiepopéia, os quais são revelados pelo próprio Sena: “Camões, quando passou na ilha a caminho do oriente, e quando voltou dele e **nele ficou financeiramente encalhado**, não conheceu senão a Fortaleza Velha” (SENA, 1969, p. 258. Grifo meu), dali o poeta “foi tirado pela solidariedade de Diogo do Couto e outros amigos” (idem) e ali ele teria “sem dúvida [...] gastado os entediados ócios em atividades impróprias de um homem que passara os quarenta anos mas tinha a desculpa de ser solteiro, não existia ainda” (idem). Como se viu através dos trechos acima apresentados, a ilha de Moçambique foi um local em que Camões se deparou cara a cara com a sua miserável condição de navegador sem fortuna, de poeta sem reconhecimento, de homem sem pátria. E nesse local é que Jorge de Sena foi deixá-lo,

através da escrita do seu poema, para que todos os portugueses pudessem, de alguma maneira, nele se reconhecer e se espreitar:

Foi do lado da Contracosta (ao lado do oceano), ao vento fresco da noite, que nos encontramos. Ele, muito queixoso e triste, eu, já com alguns dias de Moçambique (Terra Firme e Ilha), sem saber o que dizer-lhe que ele não soubesse de cor e salteado. Agasalhei-o num poema [...]. Mas amigo dele verdadeiro, não lhe dei dinheiro para que volte à pátria (SENA, 1969, p. 258).

O autor d'*Os Lusíadas* já havia sido personagem do conto a respeito do qual falamos no primeiro capítulo deste trabalho, “Super Flumina Babylonis”, publicado na década de 60, anterior, pois, ao poema sobre o qual discorro. Em tal conto, após a desconcertante epígrafe – “É que os gênios não têm, não precisam ter biografia” –, Jorge de Sena revela um homem, conforme diz Teresa Cerdeira (2014, p. 24), “marcado pela dor, pela doença, pela ausência de canto”. Também em “Camões na ilha de Moçambique” há um poeta sem canto, há uma lira destemperada; no entanto, acredito que, mais do que criar ficcionalmente especulações acerca da biografia camoniana, o poema tem como intuito revelar o poeta quinhentista como única personagem capaz de refletir acerca do que é ser português no mundo, “sem saber o que dizer-lhe que ele não soubesse de cor e salteado”. O próprio sujeito poético nos fala desse sentimento desajustado do Camões-personagem acerca do ver que eram tão poucos os melhores. Ouso aqui citar alguns desses poucos - grandes poetas-pensadores portugueses - que, na esteira de Camões, também escreveram sobre a crise e a dor de ser português num país de injustiças, que fizeram grandes reflexões sobre a fragmentação, o estilhaçamento e, sobretudo, a respeito da ideia de grandeza a rondar a mitificação acerca daqueles que nasceram em Portugal não condizendo com a realidade física e espiritual do povo: Antero de Quental, Cesário Verde, Camilo Pessanha, Fernando Pessoa (tal citação é ilustrativa de alguns grandes poetas portugueses anteriores a Jorge de Sena).

O poema seniano me recorda “O sentimento dum Ocidental”, de Cesário Verde, em que o poeta quinhentista aparece (vide a imagem brônzea que dele expus anteriormente) na praça sobre a qual falei há pouco, “[...] num recinto público e vulgar,/ com bancos de namoro e exíguas pimenteiras/ Brônzeo, monumental, de proporções guerreiras,/ um épico doutrora ascende, num pilar!” (VERDE, 2006, p. 134). Ironicamente, esses versos retratam aquilo que Sena, inúmeras vezes denuncia: Camões reduzido a um objeto decorativo, vulgarizado entre as exíguas pimenteiras, as quais, aprendi com o professor Jorge Fernandes da Silveira, remetem ironicamente ao passado lusitano glorioso e fugaz relacionado ao comércio de especiarias. O poema de Cesário, também questionador, traz, conforme as palavras de Ricardo Daunt (2006, p. 16), uma viagem infernal pelas ruas de Lisboa, “fornece-nos de corpo inteiro o herói camoniano, em sua aventura solitária, por vezes medíocre”. Acrescento ainda que, como no “Camões na Ilha de Moçambique”, é possível perceber que há um sujeito que, ao espreitar a sua cidade, a sua pátria, terá o seu olhar dirigido para dentro de si próprio.

Certamente, o poema seniano em discussão é marcado por um profundo sentimento de melancolia que acredito perpassar o exílio físico e moral a que Camões e muitos portugueses foram submetidos ao longo dos séculos – como Almeida Garrett, Camilo Pessanha, o próprio Sena, e posteriormente poetas como Al Berto, Luiza Neto Jorge e alguns outros, que representam uma multidão de desconhecidos. Ele, “o homem universal por excelência, o português estrangeirado e esquecido na distância, o emigrante e o exilado, é em *Os Lusíadas* e na sua obra inteira, tão imensa e tão grande, a medida do mais universal dos portugueses e do mais português dos homens do universo” (SENA, 1980b p. 261). Esse sentimento de desterro que a personagem Camões traz consigo no poema é, possivelmente, identificável com a própria vivência seniana no mundo, entre Portugal, Brasil e Estados Unidos da América e, no contexto

do poema, refere-se, como eu já pleiteei anteriormente, à própria condição de ser português no mundo, uma vez que as navegações inauguraram também um ciclo migratório de Portugal para Áfricas, Índias e Américas nunca antes visto.

E esse Camões-personagem exilado “mesmo na própria pátria” me permite recordar, senão evocar, um pequeno poema de Camilo Pessanha, uma vez que acredito que, nos dois poemas, os sujeitos poéticos sentem-se angustiados, melancólicos diante de um mundo que não soube bem compreendê-los:

Eu vi a luz num país perdido
A minha alma é lânguida e inerme.
Oh! Quem pudesse deslizar sem ruído!
No chão sumir-se, como faz um verme...
(PESSANHA, 2009, p. 53)

Esse poema de abertura de *Clepsidra* anuncia, de partida, logo no primeiro verso, o seu tema de exílio (“país perdido”), que nos abre duas possibilidades complementares de leitura: na primeira delas, o sujeito exilado perdeu o espaço que identificava como sua pátria; e, na segunda, o próprio país é que se encontra perdido, possui algum dano ou ruínas, as quais o sujeito vislumbra de fora. Paulo Franchetti, na “Apresentação” de *Clepsidra*, identifica que a languidez, a grande fraqueza física e psicológica é causada pela perda do espaço em que se deu o nascimento real ou espiritual do sujeito. O estudioso exprime que “os dois adjetivos que definem a alma exilada são os pontos focais desse poema [...]. É para o primeiro – lânguida – que converge toda a primeira parte da quadra” e “[...] é do segundo – inerme – que decorre toda a segunda parte, com desejo de subtração à superfície, de absorção pelo seio da terra, onde os seres desarmados e destituídos de energia podem encontrar abrigo e proteção” (FRANCHETTI, 2009, p. 21).

Os dois sujeitos poéticos exilados, o de Pessanha e o de Jorge de Sena, sem forças, frustrados em relação à pátria e ao mundo em que viviam, reagem de forma

distinta quanto a esses sentimentos: o primeiro quer anular-se para fugir da dor e do sofrimento (“No chão sumir-se como faz um verme...”), e o segundo, de maneira mais subversiva, irônica e historicamente demarcado, soltava “[...] às ninfas que lambiam rochas/ o quanto a fome e a glória da epopeia/ em ti se digeriam”. O ato de defecar, mais do que referir-se a uma necessidade fisiológica da maior parte dos seres vivos, pode ser relacionado à expulsão de algo interior, à purificação. E Jorge Fernandes da Silveira, em “Uma cadeira para assistir ao século XX: reflexões sobre a poesia de Jorge de Sena” (2003, p. 275), ensaio contido na obra *Verso com Verso*, antes de mim já apontara esse caráter profanatório do poema ao dizer que “Agachado, Camões perverte como se fizesse um gesto obscuro para quem o vê”. Nesse sentido em que tomo a profanação, menos importa a purificação do corpo do que da própria história, do próprio mito do ser português navegante e grandioso, da pátria lusitana que expia os erros do passado: “Pousavas n’água o olhar e te sorrias/ – mas não amargamente, só de alívio,/ como se te limparas de miséria,/ e de desgraça e de injustiça e dor/ de ver que eram tão poucos os melhores”. O mundo que não compreende esse personagem-Camões seniano, “que se esquece e se lançou de nós,” é aquele que lhe virou as costas, aquele que dele se aproveitou com fins escusos e, por isso, receberá “o quanto a fome e a glória da epopeia/ em ti se digeriam”, levará esses dejetos cada vez para mais longe: “a caca ia-se na brisa esbelta”.

“Camões na Ilha de Moçambique”, ao ser uma reflexão sobre o ser português no mundo, revela um olhar bastante crítico e reflexivo no que diz respeito a um povo que muitas vezes se viu exilado em seu próprio país, se viu subjugado não apenas por poderes despóticos e tiranos de seus governantes e ditadores, como também vítima de um pensamento mítico que os envolveu em uma aura de grandeza e os imobilizou, como muito bem explorado por Antero de Quental em um ensaio da década de 70 do

século XIX, intitulado “Causas das decadências dos povos peninsulares nos últimos três séculos”. O poema seniano utiliza-se da figura de Camões, pois, conforme o próprio Jorge de Sena (1980b, p. 261) afirmou, no “Discurso da Guarda”, “Ninguém como Camões nos representa a todos, repito, e em particular os emigrantes, um dos quais ele foi por muitos anos, ou o dos exilados, outro dos quais ele foi a vida inteira, mesmo na própria pátria”.

Antes de terminar este subcapítulo, gostaria de pensar no gesto que há por detrás da escrita de “Camões dirige-se aos seus contemporâneos” e “Camões na ilha de Moçambique”. Como eu disse anteriormente, a ética da poesia seniana perpassa necessariamente a preocupação com o Outro, o olhar para a alteridade dos sujeitos que com ele convivem no mundo (vide “Carta aos meus filhos sobre os fuzilamentos de Goya”, por exemplo, poema sobre o qual me deterei mais adiante), o reconhecer na poesia um poder questionador, subversor, filosófico e, por isso, profanatório.

Acredito que isso, atestado por todas as passagens em que Sena fala de Camões, que citei até o presente momento, foi herdado de Luís de Camões. Na relação intensa entre esses dois poetas-pensadores, há aquilo que Levinas refere-se ao abordar o acolhimento do outro no discurso, que é receber do Outro a capacidade para ir além de si mesmo, é ter a ideia de infinito. A relação Sena-Camões é, sim, erótica, ardente, amorosa, política, é uma relação ética de aprendizado constante, de acolhimento do desconhecido que o outro traz e representa. Nesse sentido, com a ajuda de Paulo Braz (2015), reconheço que a escrita poética seniana dimensiona o amplo alcance da leitura de Sena acerca de Camões, capturando a atualidade camoniana ao perceber que a escrita camoniana só se faz a partir da consciência da impossibilidade construtiva, ou seja, de que o exercício da linguagem poética em Camões só se dá enquanto devir. No uso da linguagem poética, em “Camões dirige-se a seus contemporâneos” e “Camões na Ilha

de Moçambique”, se vê o discurso da crise capaz de nos revelar a modernidade camoniana, “posto que, já no século XVI, era ela afeita à inevitável disjunção entre as palavras e as coisas, assim como às perturbações que a incipiente modernidade começava a manifestar no seio da percepção da unidade do sujeito” (BRAZ, 2015, p. 98).

A poesia de Camões causou em Sena aquilo que Eduardo Lourenço (1974, p. 41), no ensaio “‘Orpheu’ ou a poesia como realidade”, diz ser a inquietação. O filósofo português diz exatamente o que se segue:

De inofensiva, a poesia converte-se na mais suspeita das manifestações humanas, na mais perigosa de todas as criações. Tudo quanto ela toca se torna presa de uma inquietação como não há outra, pois se trata então do acordar da alma, da confortável “seriedade” onde agonizava para uma vida subitamente entrevista como sem medida com o conforto e a seriedade do mundo (LOURENÇO, 1974, p. 49).

E é essa inquietação que chamei no primeiro capítulo desta Tese de subversão, de desordenamento, profanação. A poesia é uma verdadeira arma, uma metamorfose, um testemunho do ser humano em relação com o mundo, a partir de si mesmo. Dessa forma, ela converte-se “não em uma das maneiras de o homem entrar em contato com a sua realidade profunda, mas a única autêntica” (LOURENÇO, 1974, p. 60). A periculosidade associada à poesia relaciona-se ao que Edward Said (2007, p. 107) diz sobre “[...] desenterrar os silêncios, o mundo da memória de grupos itinerantes que mal sobrevivem, os lugares de exclusão e invisibilidade, o tipo de testemunho que não chega às reportagens [...]”. Por isso, a poesia de Camões e de Sena, mais do que conter o elemento apolíneo, “pelo prazer que haure da aparência e do espetáculo” (NIETZSCHE, Friedrich, 1984, p. III), nos coloca diante do elemento dionisíaco, aquele que “nega esse prazer e encontra uma satisfação mais alta em destruir o mundo visível da aparência [...] Esse movimento para o infinito, esse levantar voo do desejo...” (idem).

Os dois poemas que analisei neste subcapítulo, a meu ver, representam, pois, muito além da visão de Sena acerca da escrita poética camoniana e da sua própria, um desejo de se questionar, se colocar em questão, se metamorfosear, um desejo de refletir sobre a condição do ser humano, do ser poeta português a partir do século XVI até os dias mais contemporâneos a nós. E isso faz desses escritos transtemporais tão importantes para que a crítica de ambos os autores possa iluminar um pouco do que deixaram escrito, traçado.

CAPÍTULO 2: CAMÕES, POETA DA EXPERIÊNCIA

Nenhum grande poeta é mais autêntico do que a sua própria poesia, quando o que ele escreve toca as cordas profundas da existência humana, quer nos seus mais felizes, quer nos seus mais jocosos momentos, ou na extrema escuridão da absoluta angústia e solidão.

(SENA, Jorge, 1980a, p. 292)

Assi que perdendo o sentimento
a parte racional, me entristecia
vê-la a um apetite sometida;
mas dentro n'alma o fim do pensamento
por tão sublime causa me dezia
que era razão ser a razão vencida.
Assim que, quando a via ser perdida,
a mesma perdição a restaurava;
e em mansa paz estava
cada um com seu contrário num sujeito.
Ó grão concerto este!
Quem será que julgue por celeste
a causa donde vem tamanho efeito
que faz num coração
que venha **o apetite a ser razão?**
(CAMÕES, 1973, p. 217. Grifo meu)

A estância 5ª da “Canção VII” camoniana oferece a toda a crítica deste autor uma possibilidade de leitura a respeito da sua escrita enquanto rastro de uma experiência. O sujeito poético, nessa estância, se entristece ao perceber que está perdendo a razão (“[...] perdendo o sentimento/ a parte racional”), o controle de si próprio diante dos seus sentimentos amorosos. Há, nesse sentimento de tristeza, certo tom melancólico a ser abrandado pela finalidade última do pensamento, ou pelos rastros de pensamento que lhe restavam diante da perda da razão, os quais lhe diziam “que era razão ser a razão vencida”. Somente com a persuasão desse sentimento racional o sujeito se liberta, de certa forma violenta, do mundo (físico, espiritual) experimentado e se abre às múltiplas possibilidades que o desconhecido lhe possibilita. Isso me remete diretamente ao que Georges Bataille, na obra *A experiência interior* (1992, p. 11), diz a respeito da formulação dessa mesma experiência que se dá internamente, segundo as palavras do

filósofo: “A experiência interior responde à necessidade em que me encontro – e comigo a existência humana – de colocar em jogo (em questão), sem repouso admissível”. E é exatamente esse “colocar em jogo” os limites insuficientes que foram dados à experiência humana é que a estância da Canção camoniana pode representar.

O duelo representado entre sentimento e razão, na presente estância é, mais do que uma oposição barroca, conflituosa, uma necessidade para que o sujeito poemático lance-se à construção da própria base de seu pensamento filosófico. Neste, os embates são valorizados como formas potencialmente ricas de ir além de si próprio e da humanidade que o contém, “Assim que, quando a via ser perdida,/ a mesma perdição a restaurava;”. A coexistência da razão e sentimento acaba por ser emblematicamente elaborada em um dos versos mais maneiristas de Camões: “cada um com seu contrário num sujeito”, endossando a visão que a própria canção revela de não haver paz sem perdição.

O próprio sujeito poético camoniano presente na canção, mais do que perceber esse conflito como um desconcerto, um destemperamento, uma inviabilidade, lança uma exclamação a resumir a sua posição quanto ao embate travado “Ó grão concerto este!”. Um concerto em que os dois contrários unidos se complementam com pujantes força e vigor.

A interrogação final da estância convida os leitores a compartilharem com o sujeito poemático uma antinomia crucial: “Quem será que não julgue por celeste/ a causa donde vem tamanho efeito/ que faz num coração/ que venha o apetite a ser razão?”. Essa antinomia é esclarecida por Jorge de Sena, em *Uma canção de Camões*: “É que tudo, mesmo a transformação do apetite em razão, se passou no coração, isto é, na sensibilidade estético-metafísica do poeta” (SENA, 1984, p. 362).

A escrita (razão) do desejo (apetite) apresentada por Camões, a partir da estância da “Canção VII” em destaque, revela o anseio de o poema ser a grafia de uma

experiência que põe à prova, “na febre e na angústia, aquilo que um homem sabe pelo fato de ser” (BATAILLE, 1992, p. 12). Dessa maneira, o poema – até mesmo o *pathos* nele revelado – não busca de forma alguma a perfeição renascentista, uma vez que “na experiência, o sentimento que tenho do desconhecido do qual falei é sombriamente hostil à ideia de perfeição (a própria servidão, o ‘dever ser’)” (idem). Ele, ao contrário, se me afigura enquanto uma escrita em que coexistem elementos aparentemente díspares, os quais são experimentados, estilhaçados em sua própria experiência interna, interior.

É exatamente a partir do conceito de “Experiência interior”, elaborado e desenvolvido por Georges Bataille (sobretudo me inclinarei para as obras *A experiência interior*, *O Erotismo* e *As lágrimas de Eros*), que pretendo investigar a escrita camoniana enquanto espaço de experimentação, estilhaçamento, inquirição e desejo. Acredito que a escrita enquanto lugar que põe em voga a experiência seja, sobretudo, um ponto em que Sena dialogue com Camões na construção de sua poética do testemunho, uma vez que o próprio vocábulo testemunhar refere-se a manifestar, revelar algo que se tenha visto, sentido ou mesmo pensado e sonhado, é revelação de uma experiência (interior e/ou exterior). As Canções camonianas são povoadas por performativos que indicam a escrita de experiências do sujeito: “meu”, “me manifesto” “m’inflamo”, “me namoro”, “acolho-me”, “me queixarei”, “me dais” (alguns exemplos presentes na Canção I)

Jorge de Sena já dizia em seu ensaio “Camões: o poeta lírico” (1980a, p. 290): “Se pouco sabemos de Camões, biograficamente falando, tudo sabemos da sua persona poética, já que não muitos poetas, em qualquer tempo transformaram a sua própria experiência e pensamento numa tal reveladora obra de arte, como a poesia de Camões é”. Essa passagem, que já citamos em outro momento, é emblemática quanto ao

entendimento que Sena tinha da poesia lírica camoniana, é reveladora da leitura que o poeta de *Metamorfoses* instiga que os investigadores da obra camoniana façam: analisem os poemas camonianos como obras de arte cujo carácter é também filosófico, a resultar da experiência e pensamento do autor.

Sena diz que foi um engano, a partir da frustrante falta de documentos sobre a vida do poeta quinhentista, a crítica ter, por muito tempo, se voltado para a poesia deste a fim de encontrar as informações faltantes. E o poeta-crítico do século XX discorda veementemente desse modo de leitura, pois, conforme ele próprio, apesar de Camões mencionar “aqui e ali algumas circunstâncias definidas – sem, é claro, datas ligadas a elas”, “tudo se integra na criação do eu que fala muito mais acerca de sentimentos, ideias, juízos, da vida, reforçando de modo Renascentista e Maneirista experiências pessoais num nível muito abstracto e intelectual, ainda que tremendamente carregado de emoção” (idem). É perceptível que a questão da experiência camoniana, para Jorge de Sena, ultrapassa meros confessionalismos, atingindo níveis abstratos e intelectuais a ponto de tornarem a poesia amorosa de Camões uma das que possuem um pensamento filosófico mais acentuado em todos os tempos: “[...] Camões é, na mais existencial maneira, um poeta filosófico, profundamente preocupado com encontrar um sentido para um mundo que parecia, no caso da Renascença, mais e mais sem sentido” (Ibidem, p. 291).

É por pensar a poesia camoniana como um profundo projeto intelectual de um sujeito a viver num mundo labiríntico que Jorge de Sena, em 1948, no “Ensaio de revelação da dialética camoniana”, inicia a sua leitura das obras de Camões, o que contribuiu, por sua vez, para “iluminar a obra poética de Camões à luz de perspectivas teóricas e metodológicas profunda e desafiadoramente inovadoras no contexto da crítica e da história literárias portuguesas de meados do século XX” (SILVA, 2009, p. 63).

Dentre os estudiosos a, de certa maneira, seguirem os preceitos senianos no que diz respeito à crítica da poesia do autor das *Rimas*, há a continuação de investigações que se debruçam acerca do tema experiência. Destaco aqui Helder Macedo no ensaio “A lírica”, contido na obra *Camões e a viagem iniciática* (2013, p. 13), no qual o estudioso vai discorrer a respeito da escrita da experiência em Camões já nas primeiras linhas de seu trabalho:

A melhor poesia é sempre uma pesquisa, uma tentativa de dar forma inteligível ao desconhecido. Ao escrever na canção VII, “e se é mais o que canto que o que aqui entendo”, Camões cristaliza admiravelmente este **propósito filosófico inerente à sua poesia lírica**. A mesma canção também aponta para o amor e para a razão como polos semânticos de sua pesquisa poética: o amor assumido como uma experiência pessoal a ser vivida ativamente (e não como idealização contemplativa da Beleza Absoluta inerente ao neoplatonismo renascentista) e a razão como a faculdade humana capaz de transformar a experiência em conhecimento. A aceitação da experiência como base de um conhecimento que prefere “verdades” a “Verdade” (atente-se na recorrência da expressão “puras verdades” na sua obra) tornou Camões num dos primeiros poetas europeus que pode apropriadamente ser descrito como “moderno”. (grifo meu)

A passagem de Helder Macedo que citei vai ao encontro do que Jorge de Sena advogava para a escrita camoniana, ou seja, uma escrita da experiência cujo caráter é, sobretudo, filosófico-existencial. É nela que se baseia o conhecimento e, a partir dela, o poeta pode investigar a si e ao mundo que o cerca. Os dois estudiosos veem a modernidade latente nos versos camonianos em cuja experimentação há “manifestações complementares do físico e metafísico, do coletivo e do individual, na nova síntese em que a noção antiga do Humanismo Cívico ficou amplificada” (MACEDO, 2013, p. 14).

Esse reconhecimento da importância da experiência como elemento imprescindível para o propósito filosófico existente na poesia de Camões me faz pensar o poema camoniano enquanto corpo labiríntico no qual estão em jogo o conhecido e o desconhecido, o humano e seus limites, o eu e o Outro. O poema é o espaço em que a escrita se esgota, onde os significados se consomem em uma efusão tamanha a ponto de

tornar-se lugar de guerra, de luta armada, como ocorre na Canção I camoniana em que a experiência amorosa assume contornos referentes à luta: “que se , enfim, resisto/ contra tão atrevido e vão desejo,/ faço-me forte em vossa vista pura,/ e **armo-me** de vossa fermosura” ou ainda “Olhos que são tão belos/ dão **armas** de vantagem ao Amor,/com que as almas **destruí**” (CAMÕES, 1973, p. 204. *Grifo meu*).

Tomando a poesia camoniana enquanto representação de experiências interiores, estou de acordo com o filósofo francês Georges Bataille, em *A experiência interior* (1999, p. 11), que diz entender por experiência interior “aquilo que geralmente chamam de *experiência mística*: os estados de êxtase, de arrebatamento, pelo menos de emoção meditada”, e ele continua: “[...] penso menos numa experiência *confessional* [...] do que numa experiência nua, livre de amarras, mesmo de origem, a qualquer religião que seja”.

Arrisco-me aqui a dizer que a experiência interior que se faz na poesia camoniana manifesta-se, sobretudo, através do amor erótico e seus (des)caminhos. Esse sentimento, conforme Jorge de Sena (1980a, p. 292), é para Camões, “uma coisa que transcende tudo: vida e literatura, experiência e religião, platonismo, cristianismo, petrarquismo, para se tornar a vera essência da vida humana e do universo com todas as angústias e frustrações, todas as ânsias e alegrias”. E concordo com Helder Macedo quando ele reconhece que, na lírica camoniana, o sentimento amoroso remete, sobretudo, ao amor erótico. Camões poderia ter escolhido outros caminhos para chegar até esse mais profundo da experimentação no poema, mas foi escolhido por um constante e contraditório furor erótico do qual não é possível escapar. No caso camoniano, a experiência surge necessariamente a partir do amor erótico, uma vez que “o homem ignorante do erotismo é tão alheio ao término do possível quanto ele é sem experiência interior” (BATAILLE, 1992, p. 31). O erotismo a perpassar o sentimento amoroso

permite ao sujeito possuir o objeto, ao mesmo tempo em que este o possui, de forma que não há mais sujeito-objeto, apenas uma “brecha escancarada” entre um e outro: “na brecha o sujeito, o objeto são dissolvidos, há passagem, há comunicação, mas não de um a outro: *um* e *outro* perderam a existência distinta” (ibidem, p. 66). Ou seja, a experiência amorosa é aquela em que há dissolução, experiência compartilhada, gozo e dor.

Na base do sentimento erótico, há certa angústia, visto que, para Georges Bataille, em *As lágrimas de Eros* (2012, p. 68), “Eros é, acima de tudo, um deus trágico”. Essa tragicidade permite à poesia camoniana se relacionar com a ardência, a ultrapassagem de limites previamente estabelecidos, uma vez que a base do erotismo, que é a atividade sexual, com o passar das eras, caiu sob o golpe da proibição, da moral. O amor erótico abordado por Camões aproveita-se desse interdito, dessa proibição para ir além dela (“não canse o cego Amor de me guiar”), de modo que eu concordo com o filósofo francês quanto ao fato de o poder do proibido ser sedutor, já que ele “transfigura, ilumina o que proíbe com um clarão ao mesmo tempo sinistro e divino: numa palavra, ilumina-o com um clarão religioso” (ibidem, p. 68)

Em *O erotismo*, Bataille (2014, p. 55) me auxilia a entender a relação entre o amor erótico camoniano e a experiência interior como manifestação desse sentimento no poema. O filósofo francês afirma que o erotismo é um aspecto da vida interior. Essa manifestação de desejo é “o desequilíbrio em que o próprio ser se coloca em questão conscientemente. [...] posso dizer, no erotismo: EU me perco”. O próprio erotismo em si é ligado ao excesso, à transgressão, na medida em que se caracteriza por uma violência em relação ao mundo racional humano. Em tal mundo urdido ao longo dos séculos pelo homem (e por instituições moralizantes), o trabalho e a razão tornaram-se base da vida humana. Mesmo assim, subsistiu no ser humano um fundo de violência, uma selvageria

que não é mais natural “que é a violência de um ser de razão, que tentou obedecer, mas sucumbe ao movimento que nele mesmo não pode reduzir à razão”. No humano permaneceu um movimento que excede os limites, impossíveis de serem reduzidos senão parcialmente.

A atividade erótica, para Bataille, possui um duplo movimento complementar, um impulso de vida e também de morte, pois coloca em jogo dois seres descontínuos. A *descontinuidade* é relacionada pelo filósofo à unicidade do ser, pois “cada ser é distinto de todos os outros”, havendo, entre um ser e outro, um abismo intransponível, uma descontinuidade, marcada inclusive na comunicação que será sempre falha. Já a *continuidade* relaciona-se à morte, à dissolução de ser único. O erotismo, pela forma do gozo erótico, coloca os seres descontínuos o mais próximo possível da continuidade, uma vez que implica a dissolução. Por isso, em sua essência, o erotismo pertence ao domínio da violação, da violência, por arrancar os seres da sua descontinuidade, implicando uma languidez, uma perda de energia absurda. Sendo assim, a poesia camoniana pode ser vista como um espaço em que o amor, enquanto movimento de vida e morte, revela a experiência interior a partir de seu veio erótico, violando não somente a ordem intelectual, filosófica e humana à qual inegavelmente se refere, como também um espaço em que a poesia se esgota, se tenciona ao máximo. A poesia camoniana tem como fundamento ir além do interdito, transgredi-lo; nesse caso, “a transgressão excede, sem o destruir, um mundo *profano* de que é o complemento. [...] o mundo *profano* é aquele dos interditos. O mundo *sagrado* se abre a transgressões limitadas” (BATAILLE, 2014, p. 91). Na produção poética, como no erotismo, “o interdito rejeita, mas a fascinação introduz a transgressão” (ibidem, p. 92).

A poesia de Camões é, pois, uma escrita de fascinação, de transgressão do mundo do trabalho, de normas e formas. Movida pelo apetite erótico, ela se lança ao abismo do

desconhecido, a um caminho ainda não trilhado. Dessa maneira, o amor ardente camoniano faz do poema um terreno em que o sujeito poético encontra-se, muitas vezes, na condição de assujeitado diante do Outro, revelando que há nesse sentimento uma pulsão erótico-sensual capaz de sobejar qualquer norma moral institucionalizada, fazendo do poema um questionamento ético-amoroso. Dentre os poemas líricos de Camões, evoco um que, a meu ver, é um dos mais belos exemplos de amor sensual subversor:

Aquela cativa
Que me tem cativo,
Porque nela vivo
Já não quer que viva.
Eu nunca vi rosa
Em suaves molhos,
Que pera meus olhos
Fosse mais fermosa.

Nem no campo flores,
Nem no céu estrelas
Me parecem belas
Como os meus amores.
Rosto singular,
Olhos sossegados,
Pretos e cansados,
Mas não de matar.

Õa graça viva,
Que neles lhe mora,
Pera ser senhora
De quem é cativa.
Pretos os cabelos,
Onde o povo vão
Perde opinião
Que os louros são belos.

Pretidão de Amor,
Tão doce a figura,
Que a neve lhe jura
Que trocara a cor.
Leda mansidão,
Que o siso acompanha;
Bem parece estranha,
Mas bárbara não.

Presença serena

Que a tormenta amansa;
Nela, enfim, descansa
Toda a minha pena.
Esta é a cativa
Que me tem cativo;
E, pois nela vivo,
É força que viva.
(Camões, 197, p. 89).

A cativa por quem o sujeito poético se mostra enamorado, a rosa mais fermosa para os olhos do amado, é tema dum poema que julgo ser nodal na escrita camoniana, por carregar consigo traços de modernidade só séculos depois desenvolvidos. Em conformidade com o ensaísta Luis Maffei, no texto “Segundo Camões, a pedagogia de Vênus e Cupido pelo amor no mundo”, “‘Aquela cativa/ Que me tem cativo’ desenha violação, [...], dentro da história e dentro do poema que revolve um tabu social em nome do alevantamento de um mais alto valor”. Há, no poema, a condição de um eu lírico masculino assujeitado, algo que encontramos certamente nas Cantigas de Amor dos séculos XII e XIII. Esse mesmo eu poemático, em pleno século XVI, diante de um movimento português/europeu de expansão marítima, em ânsia de subjugar os demais povos e etnias a seu bel prazer, se vê diante de uma mulher “cativa”, capaz de, através do amor, privá-lo também de uma sua liberdade.

O filho de Vênus com suas flechas certeiras é, certamente, o elemento que possibilita a esse poema ser representação da ética da escrita camoniana, a qual “investe no amor em diversas de suas manifestações e atuações no mundo” (MAFFEI, 2014, p. 525) e que “exige um olhar alterizado, o que pouco combina com uma vaidade autocentrada, tampouco com interesses, por assim dizer, interesseiros” (Idem). E, é exatamente esse olhar alterizado que a escrita amorosa camoniana exige, levando-nos a lê-la como dotada de traços modernos, uma vez que o amor é capaz de “desconcertar” os seres que o carregam, bem como inverter a ordem socialmente estabelecida.

No caso de “Aquele cativa”, essa inversão, violação da moral do trabalho estabelecida pelo homem branco-europeu, pode ser apontada em mais de um instante. Primeiramente, o próprio poema delinea as feições desse ser mais belo que as flores e as estrelas, apresentando-a como uma escrava. A cativante escrava camoniana é alçada a um patamar superior ao da própria neve, em uma comparação que, metonímica e metaforicamente, pode indicar a superioridade de sua beleza negra diante de qualquer mulher de padrão amoroso europeu: “Pretos os cabelos,/ onde o povo vão/ perde opinião/ que os louros são belos”, ou ainda: “Pretidão de amor,/tão doce a figura,/ que a neve lhe jura/ que trocara a cor”. Em um segundo momento, destaco a relação entre um senhor, sujeito poético provindo da Europa, dono de sua própria liberdade, invertendo lugar e posição com aquela que lhe deveria servir (“aquela cativa que me tem cativo”), aquela que no século XVI já era privada de direitos por ser mulher e, muito mais, por ser negra e escrava. Uma mulher cativa, ou seja, subjugada, é alçada à condição de ser cativante por capricho de Eros. Os “olhos sossegados,/ pretos e cansados” carregam “uma graça viva”, capaz de torná-la senhora de seu senhor.

Ao proferir “bem parece estranha,/ mas bárbara não”, a alteridade da amada também é evidenciada, uma vez que o eu lírico nega a ela os possíveis sentidos que o termo bárbaro consigo carrega: rude, inculto, selvagem. Ela, que “bem parece estranha”, ou seja, é proveniente de outra terra, de outro país, conforme o *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea*, possui voz, possui cultura e isso, por si só, já é subversor e permite ao eu poemático desconstruir o que convencionalmente era associado aos seres escravizados, às mulheres.

O amor desordena a realidade ao unir “amantes de realidades excessivamente distintas”, ignorando “prudências, razões de Estado e tudo o mais” (MAFFEI, 2014, p. 528). Como consequência, ele subverte a relação entre os amantes ao trazer uma mulher

negra que deixa a sua condição de escrava e assume a de senhora, como também por dar a ela um poder ativo na relação amorosa. A amada tem os seus atributos sensuais revelados, como a cor, o rosto, os olhos, os cabelos, assim como os morais mansidão, siso, serenidade. Estas propriedades, junto com a condição “cativa”, permitem que eu tome esse amor também como subversão, na medida em que cativar, no contexto do poema, relaciona-se muito mais a encantar, seduzir, numa condição de proximidade tal que os seres que, socialmente deveriam assumir determinados lugares pré-estabelecidos, invertem-nos.

A alteridade, aqui neste poema, não diz respeito somente à relação entre um sujeito poético senhor e sua cativa. Emmanuel Levinas (2011, p. 12) me ensina que a relação entre o eu e o Outro também perpassa uma analogia com o infinito. Por impossível que seja exprimir o infinito em termos de experiência, já que ele extravasa o pensamento que o pensa, “se a experiência significa precisamente a relação com o absolutamente outro – isto é, com aquilo que extravasa o pensamento –, a relação com o infinito completa a experiência por excelência”. No caso do poema “Aquela cativa”, o sujeito poético estar em contato direto com Outro é, de alguma forma, lançar-se ao infinito que este lhe propõe: histórico, cultural, acima de tudo, humano.

O eu poemático camoniano presente em “Aquela cativa” é movido pelo amor erótico, pela transgressão de interditos em um impulso de vida e morte, como se o próprio poema fosse o espaço da dissipação de energias que o gozo final exige. A relação entre eu e Outro é dispendiosa por levar os sujeitos, amador e coisa amada, o mais próximo possível da dissolução, da continuidade. Por esse motivo, o poema é violação dos limites que o próprio sujeito possuía, dramatização da existência geral, sem a qual, para Bataille (1992, p. 19), não poderíamos sair de nós mesmos,

“Viveríamos isolados e achatados”, ele é também contestação que, por sua vez, é a própria experiência.

A poesia de Camões afigura-se, de alguma forma, como uma busca pela resposta ao desejo erótico, ao qual Georges Bataille, em *As lágrimas de Eros* (2012, p. 14), afirma: “[...] bem como ao desejo talvez mais humano (menos físico), da poesia e do êxtase (mas desde o erotismo à poesia, ou desde o erotismo ao êxtase, a diferença será decididamente apreensível?) – a resposta ao desejo erótico é, pelo contrário, um fim”. O poema é um meio pulsional², através do qual age o desejo em desafio à razão. Enquanto um meio, minimamente limitado, ele possui limites que “são dados pelo facto de o *fim* da razão [...] não ser inevitavelmente contrário à ultrapassagem da razão!” (ibidem, p. 16).

O erotismo, como elemento exclusivamente humano, possui um pendor diabólico que, para Bataille, relaciona-se com o conhecimento angustiado da morte. Para o filósofo,

[...] a esfera “diabólica” que o cristianismo acabou, como sabemos, por adotar com o sentido da angústia é – na sua essência – contemporânea de homens muito antigos. Ao olhar dos que acreditaram no diabo, o além-túmulo é diabólico... Mas a partir do momento em que homens – pelo menos, antepassados da sua espécie – reconhecendo que morriam viveram na expectativa, na angústia da morte, a esfera “diabólica” existiu com uma forma embrionária (Ibidem, p. 14).

A figura do diabo me interessa aqui, certamente, por seu caráter subversor da ordem, mas também por ser relacionada a sentimentos como angústia e melancolia. Ele é diretamente associado à morte, mas também à atividade sexual em si, ou seja, sempre que ocorre alguma violência que nos excede. Ao notar que hoje a procura do prazer como fim não é bem vista (a menos que gere lucro, como no caso do Carnaval, por

² Com o termo “meio”, me refiro à ideia (de acordo com Jean-Luc Nancy) de que a poesia é um *acesso* de sentido (um *meio*, portanto).

exemplo), além de em certos limites a volúpia ser silenciada, assemelhando-se ao tabu, também me remeto diretamente ao diabo, o qual retira violentamente os interditos da sua esfera silenciosa, acaba por devolvê-los à esfera do sagrado em que antes estavam postos. Ao falar em sagrado, nesse caso, necessariamente me remeto ao que Bataille (2012, p. 72) em uma nota de rodapé diz remeter-se ao valor imediato dos atos, pois “o valor sagrado não deixa, no seu princípio, de ser menos um valor imediato: só tem sentido no instante da transfiguração em que passamos, justamente, do valor útil para o valor último [...]: no fundo é o valor estético”.

O diabo cristão, por analogia, direta, me remete a Dionisos, o deus orgiaco, trágico. Conforme Bataille (Ibidem, p. 66 – 67), na Grécia, a prática dos bacanais se iniciou por ter o sentido de excesso em relação ao erotismo da vida airada. “A princípio, a prática dionisíaca foi violentamente religiosa, ao princípio foi um movimento exaltado, foi um movimento de cabeça perdida” em que, sem distinção de classe, todos tomavam parte. O culto dionisíaco transgressor foi em essência trágico, ao mesmo tempo erótico, para o filósofo francês. “Foi-o numa desordem delirante [...]. Era sobretudo trágico, aliás, e num horror trágico é que o erotismo acabou por fazê-lo entrar” (ibidem, p. 67).

O erotismo enquanto meio de se atingir uma experiência anterior é demoníaco, é dionisíaco. Como é possível sublinhar, Dioniso (ou Baco) é a entidade divina que mais me faz companhia nesse trabalho. Desde o instante em que me propus a pensar as poesias de Camões e de Sena, vi nelas um veio subversor, trágico, violento inegável. Mais especificamente, a respeito da poesia lírica camoniana sobre a qual me detenho nesse momento, vim postulando que o poema em Camões é espaço de uma “experiência nua, livre de amarras, mesmo de origem, a qualquer religião que seja” (idem). Ele é movido pelo amor erótico e possui em si um valor sagrado, ou seja, de uma ação de

sentido imediato, totalmente diabólico, angustiado e melancólico – melancolia, por exemplo, é um dos temas mais caros a Vitor Aguiar e Silva ao referir-se à escrita camoniana, vide o ensaio “As canções da melancolia: aspectos do Maneirismo de Camões”, ou mesmo a obra em que se detém na relação de Sena crítico com o poeta quinhentista, *Jorge de Sena e Camões: trinta anos de Amor e Melancolia*.

Acredito que seja necessário investigar ainda mais a escrita poemática camoniana enquanto espaço de transfiguração de uma experiência interior. Para tanto, seguindo o que diz Jorge de Sena (1980b, p. 249), a respeito de ser aquela em que Camões revela mais profundamente as suas “tendências existenciais de concepção da vida”, me proponho a ler a “Canção X”. Por sua extensão monumental, ressaltarei neste trabalho as estâncias que mais me aprazem nessa empreitada.

Vinde cá, meu tão certo secretário
dos queixumes que sempre ando fazendo,
papel, com que a pena desafogo!
As sem-razões digamos que, vivendo,
me faz o inexorável e contrário
Destino, surdo a lágrimas e a rogo.
Deitemos água pouca em muito fogo;
acenda-se com gritos um tormento
que a todas as memórias seja estranho.
Digamos mal tamanho
a Deus, ao mundo, à gente e, enfim, ao vento,
a quem já muitas vezes o contei,
tanto de balde como o conto agora;
mas, já que para erros fui nascido,
vir este a ser um deles não duvido.
Que, pois já de acertar estou tão fora,
não me culpem também, se nisto errei.
Sequer este refúgio só terei:
falar e errar sem culpa, livremente.
Triste quem de tão pouco está contente!
(CAMÕES, 1973, p. 223).

Essa, a primeira estância da canção camoniana, encena, dramatiza experiências interiores – “a experiência permaneceria inacessível se não soubéssemos dramatizar – forçando-nos” (BATAILLE, 1992, p. 125). Isso é evidenciado por um sujeito poético

em diálogo com o seu “tão certo secretário”, o papel. É nele que a canção estruturalmente será feita, é nele que o sujeito poético exporá as suas angústias e tensões e é nele que a existência vai do conhecido ao desconhecido (“conheci-me não ter conhecimento”). A poesia, o desejo, o riso, para Bataille (1992, p. 119), “fazem incessantemente deslizar a vida no sentido contrário, indo do conhecido ao desconhecido” e, como num círculo acabado, “o não-saber é fim e o saber o meio”.

O papel é, pois, o espaço em que o sujeito poético desafoga os seus queixumes a respeito dos desenganos que vive (sobretudo amor e exílio), para tanto, busca acender “com gritos um tormento” feito de “água pouca e muito fogo”, demarcando um caráter infernal, melancólico, agônico de um alguém que quer desabafar acerca da não salvação de suas paixões. Esse estado em que o sujeito poemático se encontra é revelador de uma profunda consciência de crise “espiritual, religiosa e ética, dos maneiristas” (SILVA, 1971, p. 31). Há, pois, nessa canção, o abandono da razão em detrimento das “sem-rações digamos que, vivendo/ me faz o inexorável e contrário/ Destino surdo a lágrimas e a rogo”. E tal abandono é perpassado pelo sacrifício, enquanto maneira de sobrevivência histórica de um sujeito sem visão da salvação.

O cruel destino e o futuro incerto atestam ainda mais na canção um mundo em crise, um lugar precário em que o sujeito se despe, chega ao cerne da sua nudez – os próprios gritos do eu poemático são uma espécie de nudez, desespero nu, abandono - e a Canção IX apresenta um sujeito a personificar essa nudez, aridez, escrita da ausência em um mundo incerto e em crise “Junto de um seco, fero e estéril monte,/ inútil e despido, calvo e informe/ onde nem ave voa, ou fera dorme,/ nem rio claro corre, ou ferve fonte,/ nem verde ramo faz ruído” (CAMÕES, 1973, p. 220). A constante presença do advérbio de negação “nem” mostra que o sujeito se identifica na negação, na falta que acompanha os elementos da natureza. Ele, exilado do mundo, está “nesta

remota, áspera e dura parte do mundo”, “[...] gastando uns tristes dias,/ tristes, forçados, maus, solitários,/ trabalhosos, de dor e d’ira cheios,/ não tendo somente por contrários/ a vida, o sol ardente e águas frias,/ os ares grossos, fêrvidos e feios” (ibidem, p. 221). O gasto inútil, empreendido pelo sujeito, deixa-o cheio de dor e de ira, a perda de tempo, a solidão, os tristes dias, o sol ardente, a vida e as águas frias demonstram o quão alijado material, pessoal, física e psicologicamente esse sujeito se encontra.

E este gesto de despir-se, ficar nu, esclarece Bataille (2014, p. 41), é aquele que permite à experiência interior ser comunicada, por ser a única forma em que o sujeito opõe o estado fechado de si mesmo ao seu próprio estado de existência descontínua. A nudez “É um estado de comunicação, que revela a busca de uma continuidade possível do ser para além do fechamento de si mesmo”. É nu que o eu se oferece ao Outro, abre o canal secreto que dá o sentimento de obscenidade e desordena um “estado de corpos conforme a posse de si” (idem).

Nesse desordenar, nesse abrir-se misticamente ao papel, não importa mais o que está fora, de modo que “a todas as memórias seja estranho”. O desejo de lançar-se ao desconhecido deixa de lado aqueles a quem o sujeito julgava conhecer, a quem ele em vão rogava “a Deus, ao mundo, à gente, enfim, ao vento” – note-se que nessa estância o vocábulo Deus, relacionado à surdez quanto aos gritos de um sujeito em sacrifício, pode não indicar um engano, mas que a relação desta divindade com os homens o é, como se o poeta dissesse: “Essa é a minha vida, um trabalho mortal”. Ao não encontrar respostas para seus gritos tormentosos, ao não ouvir nada senão os seus próprios queixumes, ele volta-se para dentro em conjunção carnal, erótica e diabólica com o papel.

Como todo caminhar ao desconhecido, o ato de ir aos recônditos abismos que há em si mesmo amedronta, desafia, mas para quem “para erros” foi nascido, “vir este a ser um deles não duvido”. É instigante notar que à sua concepção de mundo, ao seu

próprio sua própria entendimento de sofrimento e desgraças, o sujeito desafia no instante em que deseja ir além desses interditos para novas experimentações. Ele que fala do medo, vivendo-o, ou seja, alterado por esse sentimento, não esmorece e se lança em uma nova realidade trágica, mesmo sabendo que o desconhecido poderá ao fim e ao cabo exigir a experiência sem partilha.

O sujeito poemático lança-se ferozmente, com desejo ardente e de morte, em direção ao papel, sabedor de que ele é o espaço em que sua própria experiência interior poderá ser encenada. E do gasto de as energias dispendidas após tal encenação, é possível que o eu poemático toque a continuidade, uma vez que para Bataille (1992, p. 15) a experiência interna corresponde a “uma viagem ao término do possível do homem”. Como o próprio eu lírico do poema parece saber, esse toque é ínfimo, sutil, apenas um vislumbre de continuidade a qual, por medo de se perder, não deseja se entregar, mesmo que saiba que a sua vida não tem salvação. A morte para o sujeito da Canção não se afigura como algo alcançável, uma vez que ela, enquanto dissolução, poderia retirá-lo desse estado sacrificial em que está posto, mas nem isso ele pode cogitar ao saber-se “para erros nascido”.

O sujeito parece saber que, na experiência interior, a existência não mais se limita. Ele pode ser deserto, que, no sentido batailleano, remete “ao mais inteiro abandono das preocupações do ‘homem atual’, sendo a continuação do ‘homem antigo’, que regulava o arranjo das festas” (BATAILLE, 1992, p. 35). É um abandono do mundo pragmático em direção ao sagrado, àquilo de valor imediato: “não é uma volta ao passado: ele sofreu a podridão do ‘homem atual’ e só há lugar nele para as destruições que ela deixa – elas dão ao ‘deserto’ a sua verdade desértica”. Dessa forma, “entre o desconhecido e ele, calou-se o piado das ideias e deste modo ele é semelhante ao ‘homem antigo’: do universo, ele não é mais o domínio racional (pretendido), mas o sonho” (idem). Esse

homem, só, que perambula por um espaço árido em busca do sagrado, me remete à Bíblia, mais especificamente ao deserto bíblico como um lugar de tentação em que ocorre a possibilidade de transgressão em direção ao sagrado. E isso me permite estabelecer uma relação com escrita poética, identificando o próprio poema enquanto esse local de abandono, espaço aparentemente estéril, em que as descontinuidades abandonam suas pretensões quanto ao domínio racional do mundo e de si próprias em busca da sacralidade. Ademais, o desamparo do eu poemático camoniano, a aridez que perpassa a sua vivência, podem ser verificados nas Canções camonianas, por exemplo, ao notarmos que elas são situadas em grande medida pela circunstância do exílio: “Não tinha parte donde se deitasse,/ nem esperança algüa onde a cabeça/ um pouco reclinasse, por descanso./ Tudo lhe era dor e causa que padeça,/ mas que pereça não, porque passasse/ o que quis o Destino nunca manso” (CAMÕES, 1973, p. 221. Canção IX).

Na segunda estância da canção, o sujeito amargurado entrega-se ainda mais aos seus instintos íntimos, interiores, afastando-se do mundo externo e dilacerando a sua carne na conjunção erótica entre ele e o papel em que o poema se faz espaço:

Já me desenganei que de queixar-me
não se alcança remédio; mas quem pena,
forçado lhe é gritar se a dor é grande.
Gritarei; mas é débil e pequena
a voz para poder desabafar-me,
porque nem com gritar a dor se abrande.
Quem me dará sequer que fora mande
lágrimas e suspiros infinitos
iguais ao mal que dentro n'alma mora?
Mas quem pode algü'hora
medir o mal com lágrimas ou gritos?
Enfim, direi aquilo que me ensinam
a ira, a mágoa, e delas a lembrança,
que é outra dor por si, mais dura e firme.
Chegai, desesperados, para ouvir-me,
e fujam os que vivem de esperança
ou aqueles que nela se imaginam,
porque Amor e Fortuna determinam
de lhe darem poder para entenderem,
à medida dos males que tiverem.
(CAMÕES, 1973, p. 224)

Essa estância me remete, de imediato, à passagem seniana que utilizei como epígrafe deste subcapítulo, no que diz respeito à poesia que toca as cordas da existência humana, quer em momentos felizes e jocosos, quer na extrema escuridão da absoluta angústia e solidão. Certamente, a primeira estância da canção e essa segunda que aqui destaquei revelam essa existência humana tocada na escuridão, ou, como a analogia que fiz anteriormente, no deserto (“Já me desenganei”), certamente perpassado pelos sentimentos de angústia e abandono: “[...] mas quem pena,/ forçado lhe é gritar, se a dor é grande.” Ou ainda como pode ser encontrado também na Canção IX: “Aqui, a alma cativa,/ chagada toda, estava em carne viva,/ de dores rodeada e de pesares,/ desamparada e descoberta aos tiros/ da soberba Fortuna; soberba, inexorável e importuna” (CAMÕES, 1973, p. 221)c

O sujeito desesperançoso, durante toda a segunda estância vai se despedaçando e cada grito mais alto que lhe sai da garganta é pautado pela dor e ira de sair de si próprio, assim como pela queda no abismo do desconhecido que a experiência interior lhe proporciona. Dionisiacamente, ele se entrega à loucura, à transgressão, sendo que “a própria loucura é, para começar, de essência divina. Divina quer aqui dizer que recusa a regra da razão” (BATAILLE, 2012, p. 74). A razão não é mesmo convidada à baila nas primeiras estâncias camonianas, ela dá lugar ao desespero vociferado pelo sujeito, ela sai de cena para que quem tome o seu lugar sejam “lágrimas e suspiros infinitos/ iguais aos que dentro n’alma mora”. Há um eu poemático que gritará, “mas é débil e pequena/ a voz para poder desabafar-me,/ porque nem com gritar a dor se abrande” e esse grito rouco, sem força, com o qual o próprio sujeito pode ser relacionado, mostra-nos um alguém que experimenta e aprende com o engano, com o erro, com o mal.

A inquietude espiritual, o antinaturalismo, a destruição do equilíbrio e da harmonia, caracteres importantes do Maneirismo destacados por Vitor Aguiar e Silva,

em *Maneirismo e Barroco na poesia lírica portuguesa* (1971), são encontrados nas duas estâncias da “Canção X” de Camões, em que está em jogo o mais íntimo do sujeito, em que a ordem divina e humana, a alma e o corpo, a razão e a natureza travam um forte conflito. É ainda perceptível que esse sujeito que na carne conhece os resultados do sofrimento exacerbado, que já gritou ao “Destino, surdo a lágrimas e a rogo”, que sabe que “nem com gritar a dor se abrande”, sai dessa esfera do conhecido e se propõe a comunicar na nudez dos corpos que o próprio poema se faz, “aquilo que me ensinam/ a ira, a mágoa, e delas a lembrança/ que é outra dor por si, mais dura e firme”.

O sentimento de desengano, de desejo dolorido de clamar aos desesperados os seus males, possivelmente gerado pelo senso de insegurança existencial, de efemeridade das coisas, de incoerência universal, acarretando, por sua vez, a busca pelo sagrado – o qual, devo ressaltar, que em Camões quase nunca é católico, uma vez que, na Canção X, o poeta apresenta a fé não como merecimento e recompensa dos sofrimentos. O próprio Deus está surdo aos seus gritos e cego aos sacrifícios -, pela experiência interior, “onde se entrelaçam o senso do triunfo e o senso da miséria” (SILVA, 1971, p. 33). O sujeito poético dramatiza a sua dor e convida, em sua nudez, aqueles que com ele compartilham os sentimentos para tomarem parte “Chegai, desesperados, para ouvir-me”; mesmo sabendo que, enquanto palco de uma experiência interior, o poema fala o que não pode ser dito, o poeta faz, nesse sentido, uma canção sob o silêncio. Mas note-se, com Bataille (1992, p. 25), que “o verdadeiro silêncio acontece na ausência das palavras [...]. Neste silêncio feito a partir de dentro, já não é mais um órgão, é a sensibilidade inteira, é o coração, que se dilatou”.

A canção, certamente, enquanto espaço de experiências interiores, é um lugar de silêncio também por ser uma escrita do desconhecido em que, muitas vezes, o sujeito não encontra uma forma de exprimir as inomináveis sensações com as quais se depara.

Mesmo assim, o poeta diz que somente aqueles que o mal tiverem conhecido, poderão reconhecer o poema: “porque Amor e Fortuna determinam/ de lhe darem poder para entenderem,/ à medida dos males que tiverem”. Registro aqui que ele não canta para os que “vivem de esperança”, tampouco para os que “nela se imaginam”, dessa maneira ele assume ser essa experiência particular, mediada pelo silêncio, como impossível de ser plenamente comunicada. O leitor apenas conseguirá se embrenhar na escuridão poemática conforme a sua própria experiência pessoal do mal, mas jamais a compreenderá completamente, pois trata-se de “[...] um tormento/ que a todas memórias seja estranho”. Nesse caso, essa estância me remete ao soneto “Enquanto quis Fortuna que tivesse”:

Enquanto quis Fortuna que tivesse
Esperança de algum contentamento,
O gosto de um suave pensamento
Me fez que seus efeitos escrevesse.

Porém, temendo Amor que aviso desse
Minha escritura a algum juízo isento,
Escureceu-me o engenho co' o tormento,
Para que seus enganos não dissesse

Ó vós que Amor obriga a ser sujeitos
a diversas vontades! Quando lerdes
Num breve livro casos tão diversos,

Verdades puras são, e não defeitos...
E saberei que, segundo o amor tiverdes,
Tereis o entendimento dos meus versos!
(CAMÕES, 1973, p. 117)

Esse célebre soneto camoniano, a meu ver, é um dos que mais profundamente tocam as cordas da existência humana ao revelar a pluralidade que há por detrás do amor erótico, num primeiro plano, e, sobretudo, no que diz respeito à própria humanidade. O poema, enquanto representação de uma experiência interior relacionada ao erotismo, violenta e ultrapassa interditos relacionados ao desejo de uma humanidade

(de sentimentos) heterogênea (“diversas vontades” levam a “Verdades”). É a partir do Eu que esse soneto fala necessariamente do Outro, ele se abre a (acolhe) alteridades suprimidas e com elas trava um relação de infinito aprendizado (cf. LEVINAS, 2011, p. 12). Dessa forma, esse poema toca a essência da linguagem, uma vez que ela “consiste em desfazer, em cada instante, a sua frase pelo preâmbulo ou exegese, em desdizer o que foi dito, em tentar redizer sem cerimônias o que foi já mal entendido no inevitável cerimonial em que se compraz o dito” (idem, p. 16).

Ao reconhecer a alteridade da experiência amorosa no soneto, me chamam a atenção as palavras de Helder Macedo (2013, p. 16) ao comentar que, em “Enquanto quis Fortuna que tivesse”, a experiência pessoal do leitor é transformada em critério valorativo “superior ao da moral ou estética convencional, sendo, assim, subversivamente incorporada à área semântica do poema”. Da mesma forma, percebo que, na segunda estância da “Canção X”, o critério valorativo no entendimento dos versos remete à experiência pessoal do leitor quanto ao mal vivido; no entanto, Amor e Fortuna é que regerão o caminho de quem travar contato com os gritos do sujeito poético. Entendo aqui Amor tanto como a divindade que rege a experiência pessoal erótico-amorosa do leitor quanto deus ligado aos laços emocionais, irracionais presentes na vida humana. Já a Fortuna, que é também uma das entidades que regerão os entendimentos dos versos da “Canção X”, para Vitor Aguiar e Silva (1971, p. 31), remete à ideia de acaso, à descrença referente a uma perfeita adequação entre o ideal e o real, entre o que o eu diz e o Outro entende, marcando, assim, além desse inegável desconcerto, a própria heterogeneidade na linguagem e da comunicação.

Há, nesse ponto, uma relação possível no que diz respeito às discontinuidades que estão em jogo no poema, a saber: a do sujeito poético, a do papel, a do leitor e a do próprio poema. Por dar-se em seres humanos, uma vez que são conscientes de sua

descontinuidade, a experiência interior se desencadeia no poeta/leitor, de modo a eles se confundirem com o mundo ao redor. Neste sentido, tendo-se o poema como palco em que são encenadas as experiências internas, papel, poema e demais objetos mantêm um mesmo estatuto de continuidade com os sujeitos.

O poeta e o leitor são seres descontínuos únicos e possuem um abismo que os separa, um abismo feito de linguagem em que “nenhuma comunicação [...] poderá suprimir a diferença primeira” (BATAILLE, 2014, p. 36). Desse abismo profundo, incapaz de ser suprimido, os seres descontínuos podem sentir em comum, no poema, a vertigem através da morte, ou ainda melhor, da pequena morte resultante do gozo erótico em que esses dois corpos se despem, se atracam, se jogam. Esse incomensurável gasto de energia resultante desse gozo é que levará os corpos à vertigem e os colocará o mais próximo possível da continuidade. É essa uma maneira de que os seres descontínuos toquem o desespero da morte sem nela efetivamente se embrenharem.

Enquanto escrita do desconhecido, caminhar para o abismo, esse poema é violação, é culpa, é dor, é alegria trágica. E o amor erótico é que leva o sujeito nessa experiência tão intensa para dentro de si mesmo, de maneira que na “Canção X” o amor seja, de certa forma, culpado pelo fato de o sujeito transgredir todas as barreiras do interdito:

Que género tão novo de tormento
teve Amor, que não fosse, não somente
provado em mim, mas todo executado?
Implacáveis durezas, que o fervente
desejo, que dá força ao pensamento,
tinham de seu propósito abalado,
e de se ver, corrido e injuriado;
aqui, sombras fantásticas, trazidas
de algúas temerárias esperanças;
as bem-aventuranças
nelas também pintadas e fingidas;
mas a dor do desprezo recebido,
que a fantasia me desatinava,
estes enganos punha em desconcerto;

aqui, o adivinhar e o ter por certo
que era verdade quanto adivinhava,
e logo o desdizer-se, de corrido;
dar às cousas que via outro sentido,
e para tudo, enfim, buscar razões;
mas eram muitas mais as sem-razões.
(CAMÕES, 1973, p. 225)

Nessa quinta estância da “Canção X” camoniana, o sujeito se mostra, de maneira melancólica, atordoado pelas desventuras que Amor lhe causou: “Que género tão novo de tormento/ teve Amor, que não fosse, não somente/ provado em mim, mas todo executado?” – ele que, nas estâncias anteriores, mais especificamente na quarta, já havia malogrado o seu destino desde o nascimento: “Foi minha ama ûa fera”, a qual o alimentou com o “veneno amoroso”. O próprio nascimento do sujeito, na terceira estância, é pautado pela condenação, ele que “Quando vim da materna sepultura/ de novo ao mundo, logo me fizeram/ Estrelas infelices obrigado” encontra-se amaldiçoado (e com ele, a própria poesia). Ele, portador da maldição amorosa, só vislumbrou o concerto no instante em que tristeza e natureza se uniram ainda na infância, tempo em que ele dorme embalado pelas desventuras de amor que lhes são contadas: “[...] porque quando, por acaso me embalavam,/ se versos de Amor tristes me cantavam,/ logo m’adormecia a natureza,/ que tão conforme estava co a tristeza”.

Noto, em conformidade com Vitor Aguiar e Silva (1999, p. 218), que “Em Camões, como em outros poetas maneiristas, o amor está envolto numa sombra trágica” sob domínio da força cega do destino. É exatamente essa tragicidade, essa maldição amorosa, que se vê representada pela ama cruel e pelo amor, bebida letal, diabólica. Essa bebida que alimenta e envenena, simultaneamente, pode ser entendida, conforme Jacques Derrida em *A farmácia de Platão* (2005), a partir da esfera do *Pharmakon* enquanto termo ambíguo, podendo significar remédio ou veneno, o qual se faz, no poema, enquanto linguagem. Isto é, a escrita poemática que perpassa o sujeito na

Canção X pode ser tida enquanto um veneno amoroso ao qual o sujeito se vê subjugado na busca por um remédio para o seu sofrimento. Sendo assim, a liberdade, como um dos principais fundamentos do humanismo renascentista, é, pois, roubada pela tragicidade amorosa que o Fado delega ao sujeito, no entanto, rebelde, que se volta para dentro de si e faz da escrita poemática, enquanto estrado de uma experiência interior, a sua nova liberdade em conjunção maléfica.

No espaço de dramatização da experiência interior que é a canção, o sujeito está consciente de toda violação e violência que o erotismo lhe proporciona. Ele que é destacado como “o fervente/ desejo, que dá força ao pensamento,” capaz de abalar o propósito das implacáveis durezas, arranca o ser à sua descontinuidade de maneira violenta. Note-se que até mesmo o adjetivo “fervente”, a caracterizar o desejo no verso em destaque, remete ao delírio, à loucura, à desmedida, ao desconhecido em que o sujeito se banha ao adentrar em sua interioridade. Como destaca Fernando Scheibe, na “Apresentação do tradutor” (2014, p. 17) – texto presente em *O Erotismo* –, “A transgressão do humano – do interdito, da lógica do trabalho (que é também a da linguagem) – é o ápice do humano. O erotismo é a experiência interior dessa transgressão, desse ápice, desse *pas au-delà*”. E, de maneira dionisíaca, a experiência interior se dá no instante em que o sujeito tem “a consciência de dilacerar a si mesmo” e ao próprio poema (BATAILLE, 2014, p. 17).

As “temerárias esperanças” referidas no nono verso dessa quinta estância aparecem como “sombras fantásticas”. Há uma dissolução, uma violência tamanha, uma ruína labiríntica de modo que as certezas (o conhecido) dão lugar ao novo (desconhecido); a própria melancolia e as esperanças se depauperam, tornando-se espectros. Ao mesmo tempo em que o sujeito sente a dor de perder-se a si próprio, esse sentimento doloroso causa-lhe gozo, uma vez que a dor e o gozo desatinam “mas a dor

do desprezo recebido/ que a fantasia me desatinava,/ estes enganos punha em desconcerto”. Essa dor relacionando-se ao gozo, de alguma maneira, me traz à lembrança as palavras iniciais de Georges Bataille em seu *O erotismo* (2014, p. 35): “Do erotismo, é possível dizer que é a aprovação da vida até na morte”. Mesmo no maior abandono de si – muito próximo à morte – que o sujeito se faz na (e enquanto) “Canção X”, vejo uma aprovação da vida, um modo de tencioná-la ao máximo, uma vez que “o arrancamento do ser a descontinuidade é sempre o mais violento”, sendo para o ser humano o que há de mais violento a própria morte, porque “precisamente, nos arranca à obstinação que temos de ver durar o ser descontínuo que somos” (BATAILLE, 2014, p. 40).

Enquanto movimento impulsionado por Eros, a experiência interior faz “o adivinhar e o ter por certo/ que era verdade quanto adivinhava,/ e logo o desdizer-se, de corrido”. Ela também é responsável por “dar às cousas que via outro sentido,/ e para tudo, enfim, buscar razões;/ mas eram muitas mais as sem-razões”. A canção camoniana, como espaço privilegiado de abandono, de violação, de rompimento dos interditos é um sacrifício, pois nela os enganos replicam-se estando em desconcerto. Para sustentar tal afirmação, tenho em mente as seguintes palavras do filósofo francês:

[...] a poesia conduz do conhecido ao desconhecido. Ela pode o que não podem o menino ou a menina introduzir um cavalo de manteiga. Ela coloca, desta maneira, diante do incognoscível. Sem dúvida, mal enunciei as palavras e as imagens familiares dos cavalos e das manteigas se apresentam; mas elas só estão solicitadas para morrer” (BATAILLE, 1992, p. 114).

As palavras, utilizadas no poema como um plano irreal de linguagem, são como armas apontadas ao interdito prestes a uma explosão sem precedentes. Elas certamente poderão cair em um plano de conhecimento (por isso morrem logo após serem enunciadas), sem, no entanto, deixarem de ocultar em si mesmas reminiscências daquele

abismo que foi a experiência interior ao criá-las. É por esse motivo que, no primeiro capítulo desta Tese, me detive mais detidamente na poesia como instrumento de profanação da ordem e no poeta enquanto um profanador, um ser à margem, ao qual Platão nega abrigo n’*A República*.

O poema possui esse caráter imediato, de gasto inútil totalmente oposto à moral humana do trabalho, ou melhor, ele subverte a ordem do trabalho, estando dentro dela, uma vez que no “trabalho poético”, o poeta intenciona uma relação com o sagrado, um sacrifício, a criação de um mundo na e da palavra e não uma utilidade, uma função pragmática. Se o trabalho separa o ser humano do animal, a poesia, por ser também um sacrifício – o mesmo sacrifício a causar no sujeito poético da “Canção X”, sétima estância, “o desejo privado de esperança” – com seu poder sagrado, acaba por aproximá-los no que toca à imoralidade, uma vez que Bataille (1992, p. 115) esclarece: “o sacrifício é imoral, a poesia é imoral”. A poesia, enquanto espaço imoral em que se constrói a experiência interior poderia ser pensada como essencialmente ética, se entendendo a ética enquanto profanação da moral?

Para responder a esse questionamento faz-se necessário recorrer a Gilles Deleuze, em *Espinosa: filosofia prática* (2002, p. 29). Para este filósofo a ética é uma tipologia dos modos de existência imanente, já a moral, enquanto sistema de julgamento, relaciona-se sempre a valores transcendentos. Entretanto, a ética tem o poder de desarticular o sistema de julgamentos, de substituir a oposição de valores (bem/mal) pela diferença qualitativa de existência (bom/mau). “Ora, basta não compreender para moralizar” (ibidem). Sendo assim, “a lei moral é um dever, a obediência é o seu único efeito e a sua única finalidade”, ela “não nos traz conhecimento algum, não dá nada a conhecer. Na pior das hipóteses, impede a formação do conhecimento (a lei do tirano)” (idem, p. 30). Por esse motivo, o drama e a nocividade a envolver o homem pautado

somente no mundo do trabalho (Deleuze se remete também à teologia) é o caráter moralizador que ele possui.

A ética enquanto poder desarticulador de sistemas de julgamento, de substituição de dados valorativos por qualitativos, se aproxima muito do que Bataille chama de experiência interior. Ambas têm no cerne a violação da moral, se aproximam no sentido de que o caráter experimental de qualquer ação implica a incerteza e, por conseguinte, vira as costas para os lugares comuns e cristalizados da moral, mas se distinguem quanto à ideia de comunidade, pois a ética se funda nos modos de existência imanente, se baseia numa ideia de comunidade humana viva, enquanto a experiência interior (e o erotismo como manifestação) só contagia os seres na morte (ou na pequena morte), uma vez que eles, descontínuos, únicos, individuais só serão comunidade na continuidade. Sendo assim, acredito que a poesia se torna ética após deixar o desconhecido e tornar-se conhecido, uma vez que ela é escrita de sujeitos descontínuos a fim de comunicarem rastros de suas experiências com os demais.

À poesia, para Ruy Belo (2002, p.91), não cabem elementos extrínsecos, “por muito imperiosa que possa ser a utilidade proclamada”, ela não possui o intuito de prescrever um fim imediato, e “Não significa isto que o poeta não venha a escrever para se tornar melhor a ele próprio ou tornar melhores os outros” (Ibidem, p. 92), mas qualquer pretensão fornecer ao poeta cânones ou preceitos acaba por fazer com que a palavra poética deixe de formar por formar para passar, na maior parte das vezes, a ser moral. Desta maneira, a essência da escrita poética é ser amoral (portanto, ética), possibilitando-lhe carregar consigo o fascínio pela ultrapassagem do interdito, pelo erótico, já que o erotismo é também perturbação que desordena um estado de corpos. Isso não significa que a palavra poética não possa perder, renunciar ou fazer referência à vida, de maneira que “Embora se destine a formar por formar, o facto de alcançar a sua

purificação através de um puro processo de pura formação solicita tais e tais condições que, por meio delas, toda a vida entra na arte” (Ibidem, p. 93). Este caráter ético que a poesia possui, é possível de ser vislumbrado na canção camoniana, sétima estância, na qual me deparo com um sujeito em pleno desordenamento, instigado pelas iras, que se lança ao “furor da mágoa irado”. Esse furor, como violência apaixonada, é aquilo que Georges Bataille (2014, p. 41) remeterá à comunicação dos corpos, à nudez deles. Ou seja, é no instante do furor que há uma “desposseção no jogo dos órgãos que se derramam na renovação da fusão”, em que os corpos se abandonam à languidez, ultrapassam o pudor e são vistos como desposseção, abandono, aridez:

[...]
Pois quando aquele mal m'atormetava
e aquela dor que das Tartáreas águas
saiu ao mundo, e mais que todas doe,
que tantas vezes soe
duras iras tornar em brandas mágoas;
agora, co **furor** da mágoa irado,
querer e não querer deixar d'amar,
e mudar noutra parte por vingança
o desejo privado de esperança
[...]
(CAMÕES, 1973, p. 226. grifo meu)

Ou ainda:

[...]
agora, a saudade do passado
tormento puro, doce e magoado,
fazia converter estes **furores**
em magoadas lágrimas de amores.
(CAMÕES, 1973, p. 226. grifo meu)

Ao se assemelhar “ao vaivém das ondas que se penetram e se perdem umas nas outras” (BATAILLE, 2014, p. 41), o sujeito poético em estado de cópula esquece “a saudade do passado”, abandona “o tormento puro, doce e magoado” e, juntamente com o papel parceiro ardente, se perde “em magoadas lágrimas de amores”. Eis o sujeito e o

papel em dissolução e o poema como o gasto inútil, como resultado dessa pequena morte lasciva, prostituta, incestuosa. “O erotismo dos corpos tem de qualquer modo algo de pesado, de sinistro. [...] A posse do ser amado não significa a morte, pelo contrário, mas a morte está envolvida nessa busca” (idem, p. 42 – 43). Desta forma, o sujeito radicaliza a sua experiência ao extremo, ao “pintar a vida ausente”, “estar tão longe donde estava” “o falar, sem saber o que dizia;/ andar, sem ver por onde, e juntamente/ suspirar sem saber que suspirava?”.

Esse gozo-melancolia, essa busca de continuidade enquanto proximidade da morte foram apagando no sujeito poético “o ardente gosto/ que de tão siso n’alma tinha posto” (oitava estância). Certamente, nesse instante, mesmo o gosto ardente é desprezado por ter estado mal acompanhado do juízo, da razão, do siso; sendo assim, é válido ressaltar que o desejo erótico, a paixão “introduz, antes de mais nada, a perturbação e a desordem” (idem, p. 43). Na nona estância dessa canção é possível mergulhar ainda mais nesse sujeito que se faz “peregrino, vago e errante”, questionador, violentador da ordem moral:

Destarte a vida noutra fui trocando;
eu não, mas o destino fero, irado,
que eu ainda assi por outra não trocara.
Fez-me deixar o pátrio ninho amado,
passando o longo mar, que ameaçando
tantas vezes me esteve a vida cara.
Agora, exprimentando a fúria rara
de Marte, que cos olhos quis que logo
visse e tocasse o acerbo fruto seu
(e neste escudo meu
a pintura verão do infesto fogo);
agora, peregrino vago e errante,
vendo nações, linguages e costumes,
Céus vários, qualidades diferentes,
só por seguir com passos diligentes
a ti, Fortuna injusta, que consumes
as idades, levando-lhe diante
ũa esperança em vista de diamante,
mas quando das mãos cai se conhece
que é frágil vidro aquilo que aparece.
(CAMÕES, 1973, p. 227)

O poema, enquanto resquício de uma experiência radical, encena a experiência amorosa e um lançar-se ao vazio, ao inferno das “Tartáreas águas” no qual ele se deparar com o “querer e não querer deixar d’amar”. Isso demonstra claramente o trágico camoniano, uma vez que o sujeito poético está tragicamente fadado ao seu desejo, uma vez que este lhe impossibilita qualquer espécie de autocontrole e isso é expresso pelo sujeito poético ao proferir “Destarte a vida noutra fui trocando;/ eu não, mas o destino fero, irado/ que eu ainda assi por outra não trocara”.

O papel, espaço de dramatização em que o sujeito experimenta um sabor de continuidade, ajudou-o a realizar aquilo que os limites interdizem, “a plena confusão dos dois seres, a continuidade de dois seres descontínuos” (BATAILLE, 2014, p. 43). A relação entre eles não deixa de ser um engajamento no sofrimento, uma vez que ela é a busca de um impossível e, mais que isso, ela representa o próprio ato do sujeito sair de si, o qual, a meu ver, é simbolicamente denunciador do desejo de se fazer uma experiência interior.

É possível perceber que, nesta estância, o sujeito sai de si, ele está a relatar os seus descaminhos, os seus exílios e deambulares pelo mundo com a vida “em pedaços repartida”. Ele troca de vida, é retirado da sua pátria pela Fortuna diligente, vê “nações, linguagens e costumes,/ céus vários, qualidades diferentes”. Ele abandona o conhecido em busca daquilo que, muitas vezes, se ignora. Simbolicamente, o poema pode ser lido, por um lado, enquanto feitura do lugar da ausência de si, uma vez que a vida está ausente (“Pois quem pode pintar a vida ausente,/ [...] / e aquele estar tão longe donde estava”) em um movimento de esvaziamento de si (“a vida noutra fui trocando”), obrigando o sujeito a habitar essa mesma ausência; de outro lado, pode ser complementarmente compreendido como apresentação dos interditos relacionados às próprias navegações portuguesas: não mais tidas como representações de grandeza,

luxo, riqueza e engenhosidade de um povo, mas como constante ameaça à vida cara, como fúria, como desesperança, aridez, sofrimento, despedaçamento, como violência.

Nesta estância, a violência é de alguma forma identificável com a figura de Marte, de quem o sujeito experimenta “a fúria rara”, aquele que “cos olhos quis que eu logo/visse e tocasse o acerbo fruto seu”. Esta divindade, um dos mais poderosos ídolos da mitologia romana, é um dos deuses da guerra, ao mesmo tempo da colheita, da vegetação – da fertilidade. Ele pode por analogia ser identificado, na estância nona, com a violência e a guerra ao interdito que perpassam o sujeito, já que Marte a ele se opõe, em grande medida. A violência de Marte é sentida pelo eu poemático e pode ser relacionada à sua vivência, a escrita do poema e ao próprio processo colonial português em que houve inúmeras lutas contra, por exemplo, mouros, espanhóis, franceses, holandeses, entre outros. Digamos, pois, que enquanto ultrapassagem do proibido, revelação do interdito, o poema está a todo instante acompanhado da guerra, do sofrimento, do abismo.

Possivelmente, o *commiato* ou *envoi* da “Canção X” de Camões, como uma pequena estância, um espaço em que o sujeito lírico se separa do texto para comentar acerca do corpo anterior do poema, poderá me auxiliar quanto às reflexões que ele próprio faz acerca da sua escrita:

Nô mais, Canção, nô mais; qu'irei falando
sem o sentir, mil anos. E se acaso
te culparem de larga e de pesada,
não pode ser (lhe dize) limitada
a água do mar em tão pequeno vaso.
Nem eu delicadezas vou cantando
co gosto do louvor, mas explicando
puras verdades já por mim passadas.
Oxalá foram fábulas sonhadas!
(CAMÕES, 1973, p. 229)

O sujeito poemático camoniano, nessa pequena estância, volta-se para a própria canção em diálogo aberto, em uma espécie de meta-reflexão, justificando a sua escrita mais delongada - (ao todo doze estâncias mais o *commiato*), “qu’irei falando/ sem o sentir, mil anos” e, nela, “larga e pesada” - como um excesso, a qual, revela a impossibilidade de se dizer tudo. A canção, ao ser considerada como um pequeno vaso em que não cabe a água do mar, pode ser associada à dificuldade de se comunicar as experiências internas do sujeito, as quais, assim como a Canção, são largas e pesadas. Tais experimentações, enquanto feitas de sentimentos e emoções várias, não encontram correspondentes na linguagem objetiva, o que faz da escrita poemática lugar em que se encontram rastros de experiência, fragmentos de um sujeito em tensão. Enquanto palco de experiências interiores, por mais extensa que a escrita possa ter se tornado, ficou cravada no poema a dissolução, sendo ele espaço privilegiado do violento embate entre o conhecido e o desconhecido e isso pode ser corroborado pelo próprio poema, no instante em que ele revela não ter compromisso com a fruição e sim com a verdade surgida a partir das experiências novas: “Nem eu delicadezas vou cantando/ co gosto do louvor, mas explicando/ puras verdades já por mim passadas./ Oxalá foram fábulas sonhadas!”.

Na experiência erótica que se fez a canção, o perdido objeto amado dá lugar a uma encenação trágica de um sujeito que se faz deserto, que na sua aridez descontínua, lança mão do domínio racional e se vê em um sonho ébrio para o qual a perda de si é o principal fundamento. Nesse sonho, a experiência interior é pulsão de desejo e morte, de gozo e aniquilação e o poema se torna palco de uma orgiástica transgressão, de “verdades por mim passadas”, de pluralidade, de interrupção do interdito relativo à liberdade do impulso sexual. Enquanto orgia, a canção tem a sua eficácia no lado nefasto, pois os que ali estão em jogo (o sujeito poético e o leitor) são levados ao

frenesi, à vertigem e à perda de consciência. Segundo Jorge de Sena (1980a, p. 27), a poesia camoniana testemunha “o abandono da condição humana a si própria, no espaço possível, quando nos desastres da vida a essa indiferença divina ele a presente, a suspeita e declara” (idem, p. 29).

Devo aqui volver a uma passagem seniana que eu já havia apresentado anteriormente, na qual o poeta do século XX - assim como Helder Macedo faria depois - disse perceber Camões “[...] na mais existencial maneira, um poeta filosófico, profundamente preocupado com encontrar um sentido para um mundo que parecia, no caso da Renascença, mais e mais sem sentido” (SENA, 1980a, p. 291); Camões é “[...] preocupado, muito profundamente, com o próprio funcionamento do pensamento humano ao qual entendimento ele traz uma impressionante visão moderna da dialéctica platônica, que parece a antecipação das afirmações de Hegel” (ibidem).

A poesia camoniana por apresentar esse caráter filosófico de buscar sentidos num mundo fragmentado e de preocupar-se com o funcionamento do pensamento humano, o faz a partir da experiência, sobretudo. Experiência como elemento reconhecido pela crítica camoniana e à qual, diz mais uma vez Sena, o poeta quinhentista eleva a um nível muito abstrato e intelectual. Como apresentei, essa experiência pode dar-se de maneira exterior (sendo a poesia considerada em seu veio confessional) ou interior. Esta última forma de experiência, por estar relacionada ao erotismo, e por Camões ser um poeta do amor erótico por excelência, pode ser conjecturada na poesia camoniana no que há ali de mais moderno, que é a transgressão, a violação do interdito, a escrita sobre o que ele ainda não conhece, a problematização de si e, através de si, a investigação das cordas mais profundas da existência humana. Essa experiência que ultrapassa o real e o pragmático é a mesma que o Jorge de Sena crítico diz atingir em Camões uma força que não é comum e a qual acredito que inspirou o Sena poeta a engendrar a sua própria

poesia. Em ambos os poetas, a palavra é metamorfose, é um modo de diálogo e tensão com o real, mas, sobretudo, um meio de exprimir as experiências que habitaram os seus mais recônditos abismos do pensamento.

É possível, senão necessário, retornar aqui à ideia de comunidade fundada na experiência interior, sobre a qual já falei anteriormente. Para tanto, retomo o que disse: os seres somente vão formar alguma comunidade enquanto continuidade (ou seja, dissolução, morte), já que a descontinuidade implica unicidade, abismo intransponível entre eles. É interessante notar com Giorgio Agamben (2005), em “Bataille e o paradoxo da Soberania”, que a comunidade fundada na experiência interior – ou seja, na morte – é paradoxal, uma vez que não institui nenhuma ligação positiva entre os sujeitos, pelo contrário, ela é ordenada pelo desaparecimento deles. Essa estrutura comunitária é singular na medida em que “assume em si a impossibilidade da própria imanência, a impossibilidade mesma de ser comunitária enquanto sujeito da comunidade” (idem, p. 92). A comunidade repousa na própria impossibilidade de ser e a experiência dessa impossibilidade e que, em sentido inverso, funda a única comunidade possível.

A experiência interior é um eterno estar fora de si, uma vez que “aquele que faz a experiência não está mais no instante em que a experimenta, deve faltar a si no momento mesmo em que deveria estar presente para fazer a experiência” (AGAMBEN, 2005, p. 92). Ou seja, se Camões é poeta da experiência, ele está fora da experiência, se ele está dentro da tradição, concomitantemente ele se põe de fora de uma maneira tão própria que lhe permite rever a própria tradição. E possivelmente essa capacidade relaciona-se ao próprio deslocamento como condição do Maneirismo. Se o Renascimento representa a arte em busca da perfeição, o Maneirismo não é de todo o abandono do que a Renascença havia produzido, até porque em pleno século XVI a arte

profana não era tolerada (ela devia ser dissimulada) – no caso de Camões ainda há o agravante da Inquisição a se estabelecer em terras lusitanas. Acabo por fazer analogia entre Camões, nesse pertencer à tradição ao mesmo tempo dela se afastando, e Tintoretto. A respeito desse pintor maneirista veneziano, Jean-Paul Sartre (2005, p. 43) esclarece que ele vivia de vender suas pinturas, muitas das quais com temas religiosos. Conforme o filósofo francês, Tintoretto se via obrigado a aceitar os roteiros mais estúpidos, sem, no entanto, deixar de carregá-los em surdina com suas obsessões:

É preciso enganar o comprador, dar-lhe o que pode pagar: ele terá a sua Catarina, sua Teresa ou seu Sebastião; pelo mesmo preço, será posto na tela com a mulher ou os irmãos, se fizer questão. Mas, por baixo do pano, atrás da fachada suntuosa e banal dessa realização, ele continua suas experiências (SARTRE, 2005, p. 43).

Assim como Tintoretto, Camões, a meu ver, utiliza os recursos que o seu tempo dispõe e, através do mesmo, faz outra coisa. Outra passagem de Sartre, utilizo aqui como se ele se referisse ao autor d'*Os Lusíadas*: “todas as suas grandes obras têm duplo sentido: seu utilitarismo estreito mascara uma interrogação sem fim; inscrevendo sua pesquisa no âmbito da encomenda paga, ele é obrigado a abalar a pintura respeitando as estipulações do cliente” (ibidem). E não foi Camões preso por séculos a um utilitarismo estreito que Jorge de Sena desesperadamente fez por tirá-lo? Não foi o poeta português quinhentista, ao retratar as suas experiências (medo, incerteza, exílio, morte, etc.) em um mundo em tensão, transgressor da ordem estabelecida? Nesse sentido, Camões, autor de uma absurda modernidade, pode e é reconhecido como um dos mais importantes escritores de todos os tempos. Ele ainda hoje, assim como o próprio Maneirismo, se nega a participar de qualquer movimento que lhe cerceie a liberdade e a possibilidade de ser sempre outra coisa, de estar sempre à frente mesmo quando achamos que ele se encontra ao nosso lado.

CAPÍTULO 3: JORGE DE SENA, POETA DA EXPERIÊNCIA

Aviso em porta de livraria

Não leiam delicados este livro,
sobretudo os heróis do palavrão doméstico,
as ninfas machas, as vestais do puro,
os que andam aos pulinhos num pé só,
com as duas castas mãos uma atrás e outra adiante,
enquanto com a terceira vão tapando a boca
dos que andam com dois pés sem medo das
palavras.

E quem de amor não sabe fuja dele:
qualquer amor desde o da carne àquele
que só de si se move, não movido
de prémio vil, mas alto e quase eterno.
De amor e de poesia e de ter pátria
aqui se trata: que a ralé não passe
este limiar sagrado e não se atreva
a encher de ratos este espaço livre
onde se morre em dignidade humana
a dor de haver nascido em Portugal
sem mais remédio que trazê-lo n'alma.
(25/1/1972)
(SENA, 2013, p. 567)

Este capítulo final do meu trabalho de doutorado tem uma missão, quase no sentido sagrado batailleano, de relacionar o “testemunho” seniano à transformação do apetite em razão camoniana. Já de partida, é preciso notar que, para mim, esse testemunhar não é simplesmente contemplativo, tampouco confessional, como menos ainda essencialmente nascido do confronto de práticas poéticas antinômicas, ou seja, da poesia como confissão ou como fingimento. No prefácio a *Poesia I*, o poeta Jorge de Sena (1961, p. 11) revela que, para ele, “à poesia, melhor do que a qualquer outra forma de comunicação, cabe, mais que compreender o mundo, transformá-lo”. A própria poesia é, pois, revolucionária, contestação, espaço em que o poeta se vê livre para transformar o mundo a partir de dentro, é “testemunhar do que, em nós e através de nós, se transforma” (idem).

Joaquim Manuel Magalhães, em *Os dois crepúsculos*, (1981, p. 55 – 56) acaba por corroborar o que digo acerca de escrita do autor de *Arte de Música e Metamorfoses* ao proferir que ele resolve a busca de um modo objetivo de nos dar o sentimento “através de objetos onde faz cristalizar o seu sentimento deles”, os quais, a meu ver são apenas rastros da experiência interior contemplativa que ele teve³. O ensaísta português continua o seu pensamento, dizendo que "*Metamorfoses e Arte de Música* são o apogeu dessa técnica. Objectos que são quadros, esculturas, obras musicais ou outros produtos constituem a base objectiva de que, ao falar sentidamente, nos atinge em emoção e memória”. A meu ver, na poesia seniana o testemunho se faz enquanto metamorfose – palavra essa que me encanta em Jorge de Sena –, pois, como metamorfose, o poema está diretamente relacionado à transformação, inclusive, à possibilidade que o autor possui de elevar a sua própria experiência a um nível intelectual e abstrato, a fim de, através dos vestígios dela, buscar um sentido para o mundo labiríntico que, como o de Camões, encontra-se em pleno desconcerto.

Por mais que haja, na escrita seniana, o que o Jorge Fazenda Lourenço (2010, p. 106) nomeia de “olhar memorioso do testemunho”, ler a poesia de Sena somente através desse mesmo olhar incorre no risco de reduzi-la a um patamar não muito distante do confessionalismo e, conforme as palavras do ensaísta Jorge Fernandes da Silveira (2003, p. 259), a escrita seniana é contrária ao confessional, à culpa, ao autoflagelo de uma subjetividade dividida. Afirmo isso com base no que o próprio Jorge de Sena disse a respeito da poesia de Camões: conforme o Sena crítico (1980a), a poesia de Camões possui, sim, traços biográficos, mas reduzi-la a uma leitura biografista seria não reconhecer que ele, na mais existencial maneira, transforma a sua própria experiência

³ Em um pós-Romantismo singular e tenso que foi o português, Cesário Verde especulou, quase pioneiramente, o lugar do “sentimento” e do “testemunho”. Em poemas como “Contrariedades” e “O sentimento dum ocidental”, o poeta apresenta uma singular observação dos excluídos como ele e do seu tempo, de modo a realizar críticas mordazes e atentas ao mundo que se lhe apresentava (cf. MAFFEI, 2009).

em obra de arte, sendo, pois “[...]um poeta filosófico, profundamente preocupado com encontrar um sentido para um mundo que parecia, no caso da Renascença, mais e mais sem sentido” (Ibidem, p. 291).

É exatamente nessa possibilidade de, a partir de si próprios, criarem poemas de mais extrema especulação filosófico-existencial, de com a própria experiência singular colocarem em questão a existência humana, que percebo a poesia camoniana intimamente relacionada à de Sena – a transformação do apetite em razão e o testemunho. E sendo assim, é impossível me furtar de divisar essa relação, sobretudo, na experiência interior que é (e se faz) o próprio poema, uma vez que, enquanto tal, é na escrita poemática que “O desejo de conhecer é aí incessantemente misturado ao desejo contrário, o de tirar de cada coisa a parte de desconhecido que ela contém” (BATAILLE, 1992, p. 156). A poesia seniana é também, como a de Camões, violação do interdito, contestação, desejo de ir do conhecido ao desconhecido, é o espaço em que o sujeito se joga sempre mais para longe, para o ponto em que o possível é o próprio impossível, ou seja, ela é escrita de tensões de mundo e da própria palavra. Como o autor de *Metamorfoses* afirma em seu prefácio à *Poesia I*, “o testemunho vale pela refletida espontaneidade que apela e apelará sempre para a comunhão de todos os quietos, todos os insatisfeitos, todos os que exigem do mundo, para os outros, a generosidade que lhes foi negada” (SENA, 1961, p. 13) e isso pode ser relacionado ao sujeito “desesperado” da Canção X camoniana, uma vez que ele, mesmo gritando, ao Destino, ao mundo, à gente, ao vento e até mesmo a Deus, não teve a sua voz escutada, não teve o seu sacrifício recompensado, não encontrou nenhuma generosidade.

É possivelmente por conter em si essa inquietude revolucionária e transgressora dos interditos que o poeta se vê obrigado a colocar na porta de livraria um “aviso”, poema de abertura de *Exorcismos*. Desta forma, a composição poética que utilizamos

como epígrafe desta seção se faz como um aviso aos “heróis do palavrão doméstico”, “as ninfas machas”, “vestais do puro”, “os que andam os pulinhos num pé só”, aos sujeitos que, conforme Bataille (2014, p. 63), se veem intimamente ligados ao mundo moralizante e moralizador do trabalho, extremamente racional, para não adentrem no poema (na livraria), pois ele revela que, mesmo nesse mundo, subsiste um fundo de violência, em que aqueles “que andam com dois pés sem medos de palavras” estão sempre prontos a exceder os limites, a tensioná-los de forma a levar o homem aos mais profundos abismos de si mesmo sem nunca deles conhecer o fim.

A poesia seniana enquanto palco de experiências interiores, assim como a de Camões, também celebra o erotismo, o amor erótico, se considerarmos que o domínio do erotismo é o domínio da violência, da violação e nele o ser elementar está em jogo na passagem da descontinuidade à continuidade, e também se levarmos em consideração que, para Georges Bataille (2014, p. 55), “o erotismo [...] é a meus olhos o desequilíbrio em que o próprio ser se coloca em questão, conscientemente”. Nesse sentido, o sujeito poético em “Aviso em porta de livraria” adverte: “E quem de amor não sabe fuja dele/ qualquer amor desde o da carne àquele/ que só de si se move, não movido de prêmio vil, mas alto e quase eterno”. Esses versos que dialogam com *Os Lusíadas*: “Vereis amor da pátria, não movido/ De prêmio vil, mas alto e quási eterno” (*Lus.*, X, 2). Camões em diálogo com Dom Sebastião, e Sena com os que desejarem adentrar no poema, transparecem que os seus escritos não se correlacionam com nenhuma espécie de prêmio vil, mesquinho, por serem movidos por valores mais altos que dizem respeito à própria condição de portugueses que são e, neles Portugal viver. Para os dois poetas, o amor é um critério valorativo a reger a experiência: o amor da pátria, o amor da escrita, “qualquer amor [...] / que só de si se move”. Certamente, nem todos são convidados à leitura e, mais certo ainda é que poucos lerão no poema os traços de metamorfose da

experiência que ali estão impressos, menos ainda reconhecerão a escrita poemática enquanto tensão do real.

O sujeito descontínuo que se embrenhou no mais íntimo de si, aquele que trata “De amor e de poesia, e de ter pátria” sabe que, através das experiências interiores que o erotismo lhe proporciona, se coloca também em questão, se digladia com a dor e o prazer, com o horror e a volúpia de ser e não ser, de ter pátria e, ao mesmo tempo, se sentir exilado de um país perdido. Enquanto contraposição dos atos e palavras proibidos, por seu valor imediato (sagrado), o poema desestabiliza, implode a ordem humana racional cuja base é o trabalho. E é exatamente esse limiar sagrado que o poeta deseja que a “ralé” não ultrapasse, que não consiga entrever a ínfima parte da sua profundidade, que não consiga ter com o texto, nas palavras de Roland Barthes (2004), o prazer. A palavra poética em Sena, assim como em Cesário Verde seu antecessor, perpassa o desejo de fazer uma crítica social de fito transformador, refletindo sobre o ser humano dentro do mundo a partir de si mesmos, como é possível compreender a partir de alguns versos de “Contrariedades”: “O obstáculo estimula, torna-nos perversos [...] / [...] Nas letras eu conheço um campo de manobras;/ Emprega-se a *réclame*, a intriga, o anúncio, a *blague*,/ e esta poesia pede um editor que pague/ Todas as minhas obras...” (VERDE, 2006, p. 101 – 103).

A respeito do limiar sagrado que o poema contém e que Sena distingue, Barthes esclarece que o valor da obra na modernidade provém de uma duplicidade que, por sua vez, implica duas margens. Segundo o filósofo, “A margem subversiva pode parecer privilegiada porque é a da violência”, no entanto, o prazer do texto não é impressionado pela violência ou destruição, “o que ele quer é o lugar de uma perda, é a fenda, o corte, a deflação, o *fading* que se apodera do sujeito no imo da fruição. A cultura retoma, portanto, como margem: sob não importa qual forma” (2004, p. 12). Ou seja, a partir

das palavras do filósofo francês, creio que o sujeito poético em “Aviso em porta de livraria” não deseja que aqueles que com o poema travem contato ultrapassem o limite da violência e, de alguma forma, se deparem com o lugar da fenda, do corte, a partir do qual a cultura surgirá como a outra margem. A “ralé” conhecerá apenas uma margem e da outra será veementemente exilada.

Retomando aqui o poema seniano “Do Maneirismo ao Barroco” (SENA, 2013, p. 693) tenho os seguintes versos: “Duplos são todos e um terceiro oculto” e “o poeta foi três ante o papel secreto”, versos que me permitem conjecturar a partir dos ditos de Barthes que há nos poemas uma camada profunda, uma espécie de terceira margem (e não apenas duas), com a qual se encontrarão somente aqueles que se despirem e se deparem também com a nudez no escrito poético, de forma que a experiência interior será comunicada pela “ação decisiva do desnudamento”, enquanto “estado de comunicação, que revela a busca de uma continuidade possível do ser para além do fechamento em si mesmo” (BATAILLE, 2014, p. 41). Através do desnudamento que os corpos se abrem ao que Barthes nomeia de “lugar mais erótico de um corpo”, “Na perversão (que é o regime do prazer textual) não há ‘zonas erógenas’ [...]; é a intermitência, como o disse muito bem a psicanálise, que é erótica: a da pele que cintila entre duas peças [...]” (BARTHES, p. 16 – 17). O desnudamento dos corpos descontínuos é o que lhes permite essa suspensão, essa interrupção momentânea, erótica, que se completará na imersão de um no outro, no instante em que se confundirão e se aproximarão da continuidade. Aqui o prazer do texto é deliciosamente dionisíaco, lascivo, embriagado.

Posso, logo, associar à poesia seniana o que havia dito em relação à de Camões. Isto é, ambas experimentam experiências dionisíacas, desestabilizadoras, sagradas, ordenam o excesso, o sacrifício, a festa para que se formule uma possibilidade de

êxtase. Elas são ainda um espaço em que a vertigem se furta à condenação religiosa. Sendo assim, o poema seniano é metamorfose da experiência, do testemunho do sujeito que viaja ao término do possível de si (ao mesmo tempo, dos homens). Ela é o espaço que Bataille (1992, p. 17) nomeia de “Si mesmo”, isto é, um local de comunicação em que o sujeito, enquanto não-saber, e o objeto, enquanto, o desconhecido, se fundem. O próprio poeta Jorge de Sena, no prefácio a *Poesia III* (1989, p. 15), vai esclarecer o leitor quanto a sua poesia ser um local de comunicação, fusão entre o sujeito e o objeto, um mergulho nos abismos de si:

Reclusa a vida em poesia, não para tirá-la da Vida, mas para encerrá-la dentro do mundo da transfiguração poética, o único capaz de abarcar inteiramente tudo, compreendendo tudo, aceitando tudo, menos aquilo que diminua a liberdade da criação, que o mesmo é dizer da liberdade do ser humano, recluso em poesia [...].

Enquanto palco em que se engendram experiências interiores, a poesia é exatamente amor à liberdade enquanto possibilidade de se ir do conhecido ao desconhecido de si, “que o mesmo é dizer da liberdade do ser humano”. Possivelmente, o vocábulo liberdade seja aquele que mais posso relacionar a Dioniso, uma vez que as suas festas orgiásticas, por indicarem necessariamente um desordenamento, uma embriaguez, um delírio, eram de tal maneiras transgressoras que aos poucos receberam um sentido de proibição, o qual por sua vez “obriga à transgressão, e sem ela o acto não teria conseguido o mau clarão que seduz... A transgressão do proibido é que enfeitiça...” (BATAILLE, 2012, p. 69). Nada mais trágico do que o culto a Dioniso, movimento exaltado em que os corpos se perdiam uns nos outros num horror trágico que o erotismo os faziam entrar (cf. *Ibidem*, p. 67).

O dionisismo, enquanto culto ao deus, foi levado até os primeiros séculos do Império romano. Contudo, o Cristianismo, favorável ao mundo do trabalho a ponto de valorizá-lo em detrimento do prazer, acabou por condenar o erotismo e relacionar

Dioniso a uma esfera diabólica, ao proibido. Contudo, como destaquei no subcapítulo anterior, o proibido obriga à transgressão “e sem ela o acto não teria conseguido o mau clarão que seduz... [...] Mas o erotismo não liberta apenas esse clarão. Ilumina a vida religiosa sempre que a violência plena, a do momento em que a morte corta a garganta – e acaba com a vida – da vítima, entra em ação” (ibidem, p. 69). Enquanto transgressão do mundo do trabalho, dos preceitos morais a envolver o sexo, o dionisíaco retorna à esfera do sagrado, do imediato.

A partir do movimento orgiástico a envolver o elemento dionisíaco, é possível perceber que a violência recalcada pelos interditos (como a guerra ou o sacrifício) não era uma explosão calculada, mas enquanto transgressões praticadas pelo ser humano foram explosões organizadas, “atos cuja eficácia possível apareceu em segundo lugar, mas sem contestação” (BATAILLE, 2014, p. 139). O sacrifício, a guerra e a orgia se aproximam enquanto convulsões explosivas organizadas pelo espírito humano, sem se levar em conta o real ou imaginário efeito delas. Para Georges Bataille, a guerra, como aproximação do animalesco, não é, a princípio, um empreendimento político, a sua origem é a mesma que a da orgia e do sacrifício; “deve-se à existência dos interditos que se opunham à liberdade da violência mortífera ou da violência sexual. Inevitavelmente, esses interditos determinaram o movimento explosivo da transgressão” (ibidem, p. 139-140). A partir do momento em que passou a integrar um sentido humano, se afastando da esfera sagrada primeva animalesca, a guerra foi integrada “no ordenamento de causas e efeitos que, sob o princípio do trabalho, construíra a comunidade das obras” (ibidem).

A batalha como combate com a palavra, com os homens e com o tempo, transgressão dos interditos, em seu sentido primeiro-dionisíaco, é um tema caro à poesia seniana no tocante à transgressão, à oposição aos interditos, à liberdade. O próprio “Aviso em porta de livraria” nos possibilitou entrever essa relação, que está também

presente no poema “O beco sem saída, ou em resumo...”, do mesmo *Exorcismos*, do qual citarei aqui apenas as estrofes mais representativas para a minha análise:

I

As mulheres são visceralmente burras.
Os homens são espiritualmente sacanas.
Os velhos são cronologicamente surdos.
As crianças são intemporalmente parvas.
Claro que há as exceções honrosas.

II

As pedras não são humanas.
Os animais não são humanos.
As plantas não são humanas.
Os humanos é que têm algo deles todos:
o que não justifica o panteísmo,
nem a chamada «Criação».

III

Humanamente feitas são as coisas,
e as ideias, as obras de arte, etc.
mas que diferença há entre ser-se uma besta na Ilíada
ou no Viet-Nam?

IV

Há por certo os poetas, os santos, e gente semelhante
(os heróis, que os leve o diabo)
- mas desde sempre, em qualquer língua,
qualquer das religiões (ilustres ou do manipanso),
fizeram o mesmo, disseram o mesmo, morreram igual,
e os outros que nascem e vivem e morrem
continuam a ser a mesma maioria triunfal
de filhos da mãe.

V

Que haja Deus ou não
e a humanidade venha a ser ou não
e os astros sejam conquistados (ou não)
apenas terá como resultado o que tem tido:
uma expansão gloriosa do cretino humano
até ao mais limite.

[...]

VIII

Gloriosos, virtuosos, geniais,
mas burros, sacanas, surdos, parvos.
Ignorados, viciosos ou medíocres,
mas burros, sacanas, surdos, parvos.
Do primeiro, do segundo, do terceiro ou quarto sexo:
mas burros, sacanas, surdos, parvos.
Em Neanderthal, Atenas, ou em Júpiter

- burros, sacanas, surdos, parvos.

IX

Canção, se te culparem
de infame e malcriada,
subversiva ou não,
ou de, mais que imoral, desesperada;
se te disserem má, mal inventada,
responde que te orgulhas:
humano é mais que pulhas
e mais que humanidade mal lavada
15/10/1970
(SENA, 2013, p. 643)

Este poema, por ser o único contido em uma seção intitulada “Envoi” – termo que faz remissão direta à estrofe final da forma canção –, já de partida remete o leitor ao afastamento do sujeito lírico do restante do texto a fim de tecer considerações a respeito do corpo poético precedente. Trata-se, pois, de um poema reflexivo em que o testemunho do sujeito, num movimento erótico, se metamorfoseia em uma guerra contra os interditos.

A segunda estrofe desse poema-canção evidencia que nós, seres humanos, temos a capacidade de nos aproximar dos seres naturais (“As pedras não são humanas./ Os animais não são humanos./ As plantas não são humanas./ Os humanos é que tem algo deles todos”), Através dos movimentos transgressivos-dionisíacos, é possível que o homem se acerque sacramente de sua animalidade. Contudo, a esfera do trabalho que nos diferenciou do restante da natureza, “que libertou o homem da animalidade inicial” (BATAILLE, 2014, p. 36), parece de alguma maneira macular a relação primeva do ser humano com a guerra. Como é possível ser vislumbrado transversalmente na leitura da terceira estrofe do poema-canção seniano, a própria ideia do fabrico de utensílios e armas, a princípio, e depois de obras de arte, remete ao cerceamento da animalidade, à censura da liberdade que o trabalho, enquanto alicerce do conhecimento e da razão (“Humanamente feitas são as coisas,/ e as ideias, as obras de arte, etc”), legou ao ser

humano. Conforme a estudiosa da obra de Sena Beatriz Helena da Cruz, no ensaio “Trabalhadores do século XX em poemas de Jorge de Sena”, a relação de Jorge de Sena com o trabalho em literatura era algo que o alimentava e o constituía e se dá em oposição aos trabalhadores apresentados em seus poemas, “cujos contextos em que foram inseridos levam-nos [...] a ter a vida usurpada pelo trabalho alienante” (CRUZ, 2013, p. 5). Ou seja, trabalho literário em Sena pode ser aproximado à transgressão e liberdade, enquanto trabalho como condição humana tido com o fazer algo “útil”, pragmático pode ser relacionado a alienação.

Em meio à guerra na *Ilíada* ou Vietnam, os homens deixam de lado a transgressão indefinida sagrada por detrás da guerra relativa aos primórdios tempos da humanidade e se jogam numa luta que, de tão cega, chega a ser desumana. Paradoxal essa afirmação, por isso, a explico melhor: aparentemente, nas guerras movidas de forma consciente e organizada, o homem retoma uma “convulsão explosiva sem levar em conta o seu efeito real ou imaginário” que só o sagrado, o animalesco possui. No entanto, a lógica que ela segue, desde os relatos homéricos ao menos, não é mais aquela de valor imediato, de transfiguração do valor útil para o último, estético, que a esfera sagrada exige. Nesse sentido, o substantivo *besta* que Jorge de Sena utiliza na terceira estrofe de “O beco sem saída, ou em resumo...”, mais do que remeter ao plano animal, diz respeito às coisas “humanamente feitas”, por isso volta-se para o capô semântico da depravação, estupidez e, sendo assim, “As mulheres são visceralmente burras./ Os homens são espiritualmente sacanas./ Os velhos são cronologicamente surdos./As crianças são intemporalmente parvas”.

Acredito que o poema seniano, apesar de entrever o sagrado que possa ter havido na guerra, seja, em essência, uma denúncia do uso profano (capitalista) desse mesmo sagrado. O homem foi capaz de macular a sua própria transgressão a partir do momento

em que se pautou naquilo de irracional por detrás do mundo da razão. A razão se apropriou da guerra, do horror e pavor irracionais que ela causa nos seres, para organizá-la. Logo, “A guerra, em certo sentido, se reduz à organização coletiva de movimentos de agressividade. [...] ela se atribui uma finalidade, corresponde ao projeto refletido daqueles que a conduzem” (BATAILLE, 2014, p. 88). Enquanto tal, ela é socialmente aceita, coloca a sabedoria a serviço da violência, de forma que, após uma explosão, haja uma compressão.

O sentido sagrado de transgressão indefinida que havia na guerra, o homem profanou através da “razão”, e a isso o poema se refere ao dizer que “os homens são espiritualmente sacanas” – tomo a palavra “homens” aqui como um todo a definir humanidade. Logo, vocábulos como “heróis”, “cretino humano”, “assassinos”, “gloriosos”, “virtuosos”, “geniais” podem ser associados aos “burros, sacanas, surdos, parvos/ ignorados, viciosos e medíocres” humanos que se afastaram do sagrado e dele fizeram um uso utilitarista, o profanaram.⁴ Afinal, do que vale se apropriar da guerra se toda descontinuidade essencialmente presente nos seres vivos não abandona o homem, se ele se deparará com a continuidade, vendo, apesar de sua infame glória (gozo), o horror da morte? Afinal, todos os seres humanos “[...] desde sempre, em qualquer língua,/ qualquer das religiões (ilustres ou do manipanso),/ fizeram o mesmo, disseram o mesmo, morreram igual,/ e os outros que nascem e vivem e morrem/ continuam a ser a mesma maioria triunfal/ de filhos da mãe”.

Outro poema no qual Jorge de Sena condena a profanação do sagrado que há na guerra é, para mim, “Carta aos meus filhos sobre os fuzilamentos de Goya”, poema de *Metamorfoses*, no qual é perceptível o testemunho metamórfico operado por Sena ao

⁴A denúncia dessa profanação da guerra via utilitarismo capitalista também pode ser vislumbrada também no “Em Creta com o minotauro”, poema de em *Peregrinatio ad loca infecta* (1969), do qual destaco alguns versos: “Com pátrias nos compram e nos vendem, à falta/ de pátrias que se vendam suficientemente caras para haver vergonha/ de não pertencer a elas”. O próprio humano passou a ser objeto de comercialização.

travar contato com o quadro *El tres de Mayo de 1808 (Três de Maio de 1808) ou Los fusilamientos de Príncipe Pío*. Diante da pintura elaborada por Francisco Goya, Jorge de Sena abandona o conhecimento e lança-se ao desconhecido interior que há em si.



(Imagem 4: Francisco de Goya. El tres de Mayo de 1808 (Três de Maio de 1808) ou Los fusilamientos de Príncipe Pío, 1814, óleo sobre tela, 268 × 347 cm. Museu do Prado, Madrid – Espanha)

Mais do que impressões acerca do horror que tal quadro despertou em Jorge de Sena após seu vislumbre, o poema fala de si, dos sentimentos mais recônditos nascidos em si mesmo, ou seja, esse poema, enquanto escrita de uma experiência interior erótica, carrega consigo horror e gozo, “aprovação da vida até na morte” (BATAILLE, 2014, P. 35).

Não sei, meus filhos, que mundo será o vosso.
É possível, porque tudo é possível, que ele seja
aquele que eu desejo para vós. Um simples mundo,
onde tudo tenha apenas a dificuldade que advém
de nada haver que não seja simples e natural.
Um mundo em que tudo seja permitido,
conforme o vosso gosto, o vosso anseio, o vosso prazer,
o vosso respeito pelos outros, o respeito dos outros por vós.

E é possível que não seja isto, nem seja sequer isto
o que vos interesse para viver. Tudo é possível,
ainda quando lutemos, como devemos lutar,
por quanto nos pareça a liberdade e a justiça,
ou mais que qualquer delas uma fiel
dedicação à honra de estar vivo.
Um dia sabereis que mais que a humanidade
não tem conta o número dos que pensaram assim,
amaram o seu semelhante no que ele tinha de único,
de insólito, de livre, de diferente,
e foram sacrificados, torturados, espancados,
e entregues hipocritamente à secular justiça,
para que os liquidasse «com suma piedade e sem efusão de sangue.»
Por serem fiéis a um deus, a um pensamento,
a uma pátria, uma esperança, ou muito apenas
à fome irresponsável que lhes roía as entranhas,
foram estripados, esfolados, queimados, gaseados,
e os seus corpos amontoados tão anonimamente quanto haviam
vivido,
ou suas cinzas dispersas para que delas não restasse memória.
Às vezes, por serem de uma raça, outras
por serem de urna classe, expiaram todos
os erros que não tinham cometido ou não tinham consciência
de haver cometido. Mas também aconteceu
e acontece que não foram mortos.
Houve sempre infinitas maneiras de prevalecer,
aniquilando mansamente, delicadamente,
por ínvios caminhos quais se diz que são ínvios os de Deus.
Estes fuzilamentos, este heroísmo, este horror,
foi uma coisa, entre mil, acontecida em Espanha
há mais de um século e que por violenta e injusta
ofendeu o coração de um pintor chamado Goya,
que tinha um coração muito grande, cheio de fúria
e de amor. Mas isto nada é, meus filhos.
Apenas um episódio, um episódio breve,
nesta cadeia de que sois um elo (ou não sereis)
de ferro e de suor e sangue e algum sêmen
a caminho do mundo que vos sonho.
Acreditai que nenhum mundo, que nada nem ninguém
vale mais que uma vida ou a alegria de té-la.
É isto o que mais importa - essa alegria.
Acreditai que a dignidade em que hão-de falar-vos tanto
não é senão essa alegria que vem
de estar-se vivo e sabendo que nenhuma vez alguém
está menos vivo ou sofre ou morre
para que um só de vós resista um pouco mais
à morte que é de todos e virá.
Que tudo isto sabereis serenamente,
sem culpas a ninguém, sem terror, sem ambição,
e sobretudo sem desapego ou indiferença,
ardentemente espero. Tanto sangue,
tanta dor, tanta angústia, um dia
- mesmo que o tédio de um mundo feliz vos persiga -
não hão-de ser em vão. Confesso que
muitas vezes, pensando no horror de tantos séculos

de opressão e crueldade, hesito por momentos
e uma amargura me submerge inconsolável.
Serão ou não em vão? Mas, mesmo que o não sejam,
quem ressuscita esses milhões, quem restitui
não só a vida, mas tudo o que lhes foi tirado?
Nenhum Juízo Final, meus filhos, pode dar-lhes
aquele instante que não viveram, aquele objecto
que não fruíram, aquele gesto
de amor, que fariam «amanhã».
E, por isso, o mesmo mundo que criemos
nos cumpre tê-lo com cuidado, como coisa
que não é nossa, que nos é cedida
para a guardarmos respeitosamente
em memória do sangue que nos corre nas veias,
da nossa carne que foi outra, do amor que
outros não amaram porque lho roubaram.
Lisboa, 25/6/1959
(SENA, 2013, p. 347 – 351)

O poema se assemelha a uma produção do gênero epistolar, na qual o sujeito se dirige aos filhos que, metonimicamente, representam toda a humanidade. Nele, certamente estão referências ao três de maio de 1808, dia em que, conta a história, após Napoleão haver invadido a Espanha com o seu exército, uma revolta popular em Madri (que tentava impedir a saída da cidade do infante espanhol D. Francisco de Paula de Bourbon) é duramente reprimida pelas tropas francesas. Nesse dia, conta a história, todos os madrilenos encontrados com armas foram fuzilados.

Há, em comum, entre “Carta aos meus filhos sobre os fuzilamentos de Goya” e “O beco sem saída, ou em resumo...” uma denúncia à profanação dos homens quanto ao sagrado que a guerra teve consigo, com o caráter transgressor do interdito que um dia ela significou. Enquanto movimento organizado, moralizado, a guerra praticamente se torna parte do interdito que os homens têm que violar para fazerem a sua experiência interior. Dessa forma, o próprio desejo do sujeito no poema de que o mundo seja “um simples mundo,/ onde tudo tenha apenas a dificuldade que advém / de nada haver que não seja simples e natural. /Um mundo em que tudo seja permitido, / conforme o vosso gosto, o vosso anseio, o vosso prazer,/ o vosso respeito pelos outros, o respeito dos

outros por vós” me aparece como uma forma de transgressão dionisíaca em direção ao sagrado, uma vez que tem intenção de romper os interditos humanos referentes aos próprios conflitos organizados (Guerras mundiais, Guerras frias, terrorismos, entre muitos outros exemplos). N’*Os Lusíadas*, Camões apresenta criticamente também três⁵ guerras: Ourique, Salado e Aljubarrota. Nelas, Vasco da Gama conta as vitórias portuguesas contra mouros, nas duas primeiras, e contra cristãos-castelhanos, na terceira. O intuito nestas guerras, para Cleonice Berardinelli (2000), era a dilatação da fé e do império, ou seja, o anseio português de expansão econômica (uma vez que a expansão da fé também escamoteava o desejo de por poder) afasta esses eventos de qualquer relação com o sagrado, mais do que transgressão essas guerras significaram dominação, interesses político-econômicos, movimento organizado e moralizado ao qual o poeta, na epopeia camoniana, denuncia.

O desejo expresso em “Carta aos meus filhos sobre os fuzilamentos de Goya” é o de que o mundo possa ser vislumbrado de maneira simples e natural, o que, para Bataille (2012), é subversivo ao negar a ordem do trabalho e, mais ainda, por aproximar-se do sagrado. Tratar-se-ia de uma transgressão religiosa aos modos de Dioniso na Antiguidade, já que “a própria religião tem base subversiva; desvia do cumprimento das leis” (idem, p. 74). Ao erotismo religioso rejeitado pelos homens ao ser reduzido à moral utilitária, maculando o seu caráter sagrado por uma mancha imunda, o sujeito poético quer sobrepor a “a liberdade e a justiça”, a “fiel/ honra de estar vivo”. Para ele, o homem destruir a sua própria raça é a maior das profanações do sagrado modo de ser e estar no mundo, uma vez que em “A morte, o espaço, a eternidade” o sujeito poético seniano enuncia: “De morte natural ninguém nunca morreu” (SENA, 2013, p. 155).

⁵ Cf. BERARDINELLI, Cleonice. “Ourique, Salado e Aljubattota”. In: *Estudos Camonianos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000, p. 57 – 70.

Houve homens, e poetas, que desafiaram a lógica do trabalho, da guerra organizada, que violaram o mundo racional, que se sacrificaram em defesa dos outros, que “amaram o seu semelhante no que ele tinha de único,/de insólito, de livre, de diferente”, ou seja, na acepção batailleana, se entregaram ao erotismo, à anulação do eu, levaram a vida intensamente sempre através do gasto inútil de energia. Desde sempre, estes foram os expulsos das repúblicas, os rechaçados pela sociedade, os marginalizados, os que “foram sacrificados, torturados, espancados, / e entregues hipocritamente à secular justiça, /para que os liquidasse “com suma piedade e sem efusão de sangue”” e/ou tiveram “os seus corpos amontoados tão anonimamente quanto haviam vivido, /ou suas cinzas dispersas para que delas não restasse memória”.

A guerra com seu caráter hostil à vida, com a sua tênue linha contínua, “desenvolveu uma crueldade” de “que os animais são incapazes” (BATAILLE, 2014, p. 102). Falo aqui, sobretudo, da guerra em seu caráter sagrado de transgressão da ordem estabelecida: profanada, ela transformou o combate humano em massacre dos adversários, suplício dos prisioneiros, no qual a crueldade faz-se “o aspecto mais humano”. É esta “coisa acontecida entre muitas” que o quadro do fuzilamento pintado por Goya vem manifestar. Como enuncia o próprio sujeito poemático, “Mas isto nada é, meus filhos./Apenas um episódio, um episódio breve,/ nesta cadela de que sois um elo (ou não sereis)/ de ferro e de suor e sangue e algum sémen/ a caminho do mundo que vos sonho”.

Na guerra que a vida moderna enfrenta cotidianamente, a ameaça da continuidade, da morte, causa no sujeito uma alegria “[...] que vem/ de estar-se vivo e sabendo que nenhuma vez alguém/ está menos vivo ou sofre ou morre/ para que um só de vós resista um pouco mais/ à morte que é de todos e virá.” Essa alegria relacionada ao estar vivo sem ter causado sofrimento alheio é já uma insurreição contra o mundo armado que

cerca a todos nós seres humanos (seja na Europa, América, Ásia ou Oceania). Ao mesmo tempo, é também uma alegria não ter a vida ceifada por outro alguém, enfrentar a continuidade que é a morte que para todos virá. Nesse sentido, há uma alegria trágica, maneirista, em que coexistem medo e júbilo, dor e prazer.

Para Georges Bataille (2014, p. 104), “a guerra moderna não tem mais com a guerra de que falei [primitiva] senão relações muito longínquas; é a mais triste aberração, tendo um sentido meramente político”. Por isso, a guerra, após ser profanada, reconhecida enquanto meio mais cruel a que um ser pode ser levado à continuidade (já que ela implica necessariamente em assassinato), faz o sujeito poético de “Carta aos meus filhos sobre os fuzilamentos de Goya” confessar: “[...] pensando no horror de tantos séculos/ de opressão e crueldade, hesito por momentos/ e uma amargura me submerge inconsolável./ Serão ou não em vão?” Essa dúvida atesta certamente um receio melancólico de um sujeito que, no presente, ainda lida com o horror, com o dilaceramento humano através dos conflitos armados (faço aqui uma óbvia relação com a Segunda Guerra Mundial acontecida à época de escrita do poema, e outras vindouras como a Guerra Colonial entre Portugal e os países africanos de língua portuguesa, a Guerra Fria, entre inúmeras que as precederam e as seguiram).

O sujeito do poema seniano tem consciência profunda de sua descontinuidade, do abismo intransponível que há entre ele e os outros, como também de que a morte levará a todos à dissolução, à continuidade sem volta: “quem ressuscita esses milhões, quem restitui/ não só a vida, mas tudo que lhe foi tirado?/ Nenhum Juízo Final, meus filhos, pode dar-lhes/ aquele instante que não viveram, aquele objecto/ que não fruíram, aquele gesto/ de amor que fariam ‘amanhã’”. Um Juízo Final não mais ludibria esse sujeito abandonado, ao menos desde Nietzsche, por Deus, conhecedor do desconcerto do

mundo, das dores de estar vivo, dos exílios de si mesmo. Por isso, ele vive nessa angústia de desejo de um mundo vindouro distinto daquele desconcertado em que vive.

Acredito que o próprio poema, assim como “O beco sem saída, ou em resumo...”, se faz enquanto transgressão, retorno a uma esfera sagrada através da experiência interior que o constitui. Ele se faz guerra no que de sagrado essa palavra possa um dia ter carregado, negando qualquer comunhão com a moral do trabalho, possibilitando a liberdade ao homem para, a partir da sua experiência, abrir cada vez mais o horizonte aos seus. A experiência, testemunho e metamorfose no poema se dão enquanto revolta do espírito à ação e contra o apaziguamento da própria experiência interior que significaria também morte do desejo humano de se conhecer, apatia elevada à impotência. Escrever um poema “aos filhos”, à humanidade, dando a conhecer minimamente elementos concernentes à sua própria experiência interior, é absurdamente violento, no que diz respeito à infração da transgressão. É criar um mundo outro, mesmo que utopicamente, a partir do fragmentado e caótico em que vive, é buscar na e através da violência transgressora alguma proximidade com o sagrado. Por isso o sujeito poemático adverte: “o mesmo mundo que criemos/ nos cumpre tê-lo com cuidado, como coisa/ que não é nossa, que nos é cedida/ para a guardarmos respeitosamente/ em memória do sangue que nos corre nas veias,/ da nossa carne que foi outra, do amor que/ outros não amaram porque lho roubaram”.

É de extrema importância notar que a poesia seniana denuncia a profanação do sagrado também em esferas distintas da guerra. A partir de certa utilização mecânica-racional do que havia de sagrado, o ser humano conseguiu na modernidade profanar também a própria ideia de erotismo. Se, inicialmente opondo-se ao trabalho, a atividade sexual seria uma violência, uma vez que sua pulsão imediata paralisaria as atividades de uma comunidade laboriosa, o que dizer a respeito da atividade sexual apropriada pelo

trabalho? Antes, no sentido primeiro do erotismo enquanto profanação, o sexo era necessariamente relacionado ao gasto inútil, improdutivo, sem finalidade. O problema se dá quando o ser humano capitaliza os seus impulsos mais íntimos. Nesse instante ele profana, macula a esfera sagrada, transgressora que a atividade sexual trazia consigo. O gasto inútil resultante da atividade erótica-sexual sagrada acaba por ser tornado útil, objeto de mercado. Georges Bataille não chegou a refletir essa capitalização do erotismo (ao menos não conheço registros sobre ela deixados pelo autor), mas a Jorge de Sena ela tocou e podemos vislumbrá-la em “Filmes pornográficos”, poema contido em *Conheço o sal... e outros poemas*:

Estes que não actores se alugam para filmes
da mais brutal pornografia crua
em que não representam mas só fazem
tudo o que possa imaginar-se e a sério
com a máquina espreitando bem de perto
por ângulos recônditos os gestos,
os orifícios penetrados e
quanto os penetra até que o esperma venha,
por certo são dos que prazer mais sentem
sabendo que afinal se exibem para tantos olhos.
São máquinas de sexo. Às vezes belas,
sem dúvida atraentes muitas delas,
imagens escolhidas como sonhos de
que possa ser a máquina perfeita.
Mas na verdade sentirão prazer?
E na verdade o dão no que se mostram?
Tão máquinas apenas - sem de humano
não digo só que o toque da carícia abrupta
mas mesmo uma atenção de sábio acerto
profissional de orgasmos a filmar -
que nada resta destes actos vistos
sequer desse animal mais que espontâneo
em corpos se afirmando que não falam
mas se penetram ao acaso dados.
Nada de humano ou de animal humano
flutua nestes ou na imagem deles:
até porque são vistos como nunca vistos
os actos cometidos ou espreitados,
e mesmo o esperma do ininterrupto coito
(para quem paga estar seguro de
não ser fingido nada o que foi feito)
ejaculado ou vendo-se escorrer
do corpo mais passivo numa cena
é como imitação que nada inunda

senão o olhar tornado a mesma máquina
que tão de perto o foi filmar ampliado.
Horível é tudo isto. Mas no entanto,
mecânico e brutal, sem graça nem beleza,
roubando ao imaginar quanto é sentido
porque se amor se faz mal pode ver-se,
isto possui uma nobreza estranha
e uma franqueza nua que nenhum amor
a si mesmo confessa: e contradiz
quanto mistério exista, que outro mais profundo
assim nos revela: actos de amor
são tantos actos de amor quanto são actos
de actores ocasionais para ele feitos
que todos somos desde que ele se faça.
13/10/1972
(SENA, 2013, p. 679 – 680).

A “mais brutal pornografia crua” é a expressão que o sujeito poético seniano utiliza para escrever acerca dos filmes pornográficos. Destas películas cinematográficas participam “não actores” que só fazem “tudo o que possa imaginar-se e a sério/ com a máquina espreitando bem de perto/ por ângulos recônditos os gestos,/ os orifícios penetrados e/ quanto os penetra até que o esperma venha”. À transgressão da ordem do trabalho que seria o sexo manifestação máxima, ao gozo enquanto pequena morte, gasto inútil a aproximar os corpos da continuidade perdida na fecundação, o homem substituído pela máquina que espreita bem de perto os ângulos, os gestos, os orifícios, “até que o esperma venha”. À violência natural de dois corpos nus que se enlaçam, se rasgam, se penetram sofregamente, dá lugar uma encenação, na qual, possivelmente, “por certo são dos que prazer mais sentem/ sabendo que afinal se exibem para tantos olhos” e o gozo enquanto pequena morte é substituído pelo “esperma do ininterrupto coito/ (para quem paga estar seguro de/ não ser fingido nada o que foi feito)/ ejaculado ou vendo-se escorrer/ do corpo mais passivo”.

O sexo no erotismo é ato de amor e sacrifício a se revelar a carne, na convulsão cega dos órgãos, sendo a carne “esse excesso que se opõe à lei da decência”. Nos filmes pornográficos não necessariamente a carne se opõe a decência, à moral. Dizendo de

maneira mais ampla, ela passa a ser moralmente aceita em determinadas condições, passa a ser vista, divulgada, mecanizada e pode-se voltar a essa cena quantas vezes se quiser. Os próprios atores e atrizes escolhidos como os mais belos corpos dos quais exalam desejo tornam-se apenas “[...] sonhos de/ que possa ser a máquina perfeita”.

A liberdade sexual enquanto interdito sagrado é completamente violada, profanada por essas pessoas-máquina de “que nada resta destes actos vistos/ sequer desse animal mais que espontâneo/ em corpos afirmando que não falam/ mas se penetram ao acaso dados”. Até mesmo a penetração, instante em que os órgãos inchados de sangue prestes a retirarem o homem da sua tediosa descontinuidade, se dá ao acaso nesses filmes. Desta forma, o sacrifício de vida e morte que existiria na conjunção carnal, pecaminosa, portanto, dionisíaca torna-se não uma abertura ao ilimitado, senão “o olhar tornado a mesma máquina/ que tão de perto o foi filmar ampliado”.

A animalidade, fundamento do erotismo, não é convidada à encenação trágica a se passar na obra cinematográfica retratada pelo sujeito poético. Esse fundamento animalesco, do qual a humanidade se desvia com horror, segundo Bataille (2014, p. 118), “é mesmo tão bem mantido no erotismo, que o termo animalidade, ou bestialidade, não cessa de lhe estar ligado”. Entretanto, o que o sujeito poético vislumbra é oposto à animalidade, de forma a que “Nada de humano ou de animal humano/ flutua nestes ou na imagem deles”. O erotismo, como transgressão do interdito relacionado ao retorno do ser humano à natureza, cede espaço mais uma vez à cena sexual trágica da qual retorna apenas “[...] o olhar tornado a mesma máquina/ que tão de perto o foi filmar ampliado”. Por isso, o sujeito poético não hesita em exclamar “Horível é tudo isto”.

O ato sexual enquanto experiência interior em que um excesso de energia que a vida mobiliza é gasto de maneira inútil, sem finalidade, será dado no “Filmes

pornográficos”? Não haverá crescimento do próprio ser que encena o sexo? O lugar egoísta do ser descontínuo não será em nenhum momento abalado? Ao fim do poema, o sujeito poemático põe em dúvida as suas certezas aparentes até então. Luis Maffei (2016), no ensaio “Máquinas de sexo ou humanos a amores dados? Jorge de Sena, Pessoa à parte, testemunha ‘Filmes Pornográficos’”, me ajuda a pensar estes versos aparentemente contraditórios do poema seniano, sobretudo, a partir do instante em que o sujeito lírico assume: “Mas no entanto/ [...] isto possui uma nobreza estranha”. O ensaísta fluminense ressalta: “Do estranhamento, o poema chega, aparentemente, a uma espécie de conclusão totalmente antipática à pornografia no cinema, e o assunto, que parecia resolvido, não está; ‘estranha’ agora é a ‘nobreza’ que o poeta testemunhal e pensante localiza no filme, quarenta e um versos depois de o poema começado.” (MAFFEI, 2016, p. 13)

O sujeito acaba por se ver impelido a considerar, naquelas cenas assistidas, cuidadosamente, certos “actos de amor”, contraditórios certamente, uma vez que, ao menos desde Camões, a poesia portuguesa vê-se impelida a mover as dualidades próprias ao gênero humano. Ademais, o ato sexual revelado pelas cenas dos filmes pornográficos atesta claramente que o sexo “[...] contradiz/ quanto mistério exista, que outro mais profundo/ assim nos revela: actos de amor/ são tantos actos de amor quanto são actos/ de actores ocasionais para ele feitos/ que todos somos desde que ele se faça”. E seria o amor daquele que fala no poema tão distinto assim daquele amor sexual que vislumbra em filme pornô? O amor é um ato em que se encontram “actores para ele feito”. Logo, todos humanos somos atores em que a contradição e o próprio amor em si irá revelar aquele mistério em que sempre haverá outro mais profundo. Luis Maffei (Ibidem, p. 4) afirma que o “erotismo, na obra desse grande leitor de Camões, é uma das práticas humanas de celebração amorosa e, conseqüentemente, afirmação de liberdade”;

desta maneira, “Filmes Pornográficos” acaba por, modernamente, contrariar o erotismo enquanto celebração amorosa, transgressão e afirmação de liberdade. Por isso, não me parece que o poema deixa de denunciar a profanação por trás dessas encenações sexuais, ele apenas vislumbra, de um modo tanto espantado quanto complacente, nelas um quê de artificial, de encenado, de atuação que há, pois, em todos – talvez isso possa ser explicado, tendo em conta o que diz Beatriz Helena da Cruz acerca dos poemas de Jorge de Sena em relação ao trabalho: “Não é da simples e conhecida exploração capitalista do trabalho de terceiros que se trata, mas esse ‘terceiro’ é um ser humano o que desloca essa prática generalizada para o campo do indivíduo” (2013, p 4). Deslocando a prática capitalista, em que estamos todos inseridos num mundo do e para o consumo, para o campo do indivíduo, o sujeito poético, por detrás de toda artificialidade presente nas cenas eróticas, tem compaixão daqueles que se contorcem, gozam, gemem artificialmente, sabendo que, mesmo se rendendo ao mundo do trabalho, são seres humanos que amam e sentem como ele.

Camões, certamente, ficaria angustiado diante de um filme desses, observando os atos de amores como apenas ocasionalmente feitos para atores, negando aqueles atos de agitação geral (exterior e interior) que lhe foram imprescindíveis para a escrita poemática. E essa denúncia da profanação do amor erótico que Sena certamente compartilharia com o poeta quinhentista não tem a meu ver um fundo moralizante, mas sim com a apropriação mercadológica do amor erótico que o ser humano pode experimentar. Ao discorrer sobre a poesia seniana e algum tom moralizador, Jorge Fernandes da Silveira (2003, p. 259) revela que ela “Não é propriamente a preservação de um gosto clássico. Mais acertadamente, é a construção de um jeito clássico de dizer o moderno e independente numa sociedade que se sabe massificada e dependente de modas e de mitos passageiros”.

Como eu já disse e retomo, a própria experiência interior enquanto espelhamento da crise do ser, a colocar-se o próprio sujeito à prova, projetá-lo para fora de si de modo a que ele se despossua, não tem condições propícias a acontecer em “filmes pornográficos” feitos de ato “mecânico e brutal, sem graça nem beleza,/ roubando ao imaginar quanto é sentido/ porque se amor se faz mal pode ver-se”. O sujeito está diante do avesso do erotismo e da experiência interior que ele nos proporcionaria. O princípio sagrado a envolver o ato sexual é usado de modo a ser profanado pelo homem racionalizador, oportunista e castrador. É exatamente a capitalização do sexo, o qual anteriormente se relacionava à transgressão e ao dispêndio inútil, que é retratada no poema seniano e causa espanto no sujeito poemático.

É possível destacar que, para Jorge de Sena, o poema se dá enquanto espaço de metamorfose das experiências interiores que ele possui da guerra e do erotismo (os dois pontos sobre os quais nos detivemos), e isso revela uma consciência nítida de ir do conhecido ao desconhecido e transformar o apetite em razão. O poeta conduzido “por um instinto cego” compõe o seu poema enquanto “passagem (ou a volta) da harmonia à dissonância (na sua história e em cada obra)” (BATAILLE, 1992, p. 62), deixando-nos os resquícios dessa dissonância interior. E Luciana Salles (2009, p. 24) contribui para a minha investigação acerca da escrita poemática seniana enquanto palco, dramatização de experiências internas, ao caracterizá-la enquanto habitante do “espaço intervalar que conduz o desejo racional de conhecimento e a vertigem maneirista decorrente da constatação das próprias impossibilidades, dentro de um mundo em desconcerto”.

Esse espaço intervalar também pode ser pensado enquanto o abismo que separa os seres descontínuos. Entre eles haverá sempre uma fenda, mesmo após se entregarem um ao outro na conjunção carnal. Logo, o poema enquanto inscrição de discontinuidades é um espaço intervalar-andrógino. Acerca do andrógino, Aristófanes – personagem a que

Platão, na obra *O Banquete*, empresta voz para discorrer acerca desse ser em união – , diz ter sido um dos três gêneros da humanidade (os outros seriam o masculino e o feminino), que tinha como particularidade carregar em si a forma comum aos outros dois gêneros. Ser de “força e vigor terríveis, e uma grande presunção”, o andrógino voltou-se contra os deuses olímpicos, sendo por Zeus dividido em dois para tornar-se mais fraco e mais útil. De tal forma que o próprio Aristófanes diz que “desde que a nossa natureza se mutilou em duas, ansiava cada um por sua própria metade”, num ardor de se enlaçarem e se confundirem, “morriam de fome e de inércia em geral, por nada quererem fazer longe um do outro. E sempre que morria uma das metades e a outra ficava, a que ficava procurava a outra e com ela se enlaçava [...] e assim iam se destruindo (PLATÃO, 1973, p. 23). Diante desse quadro de horror e desespero, Zeus mudou o sexo dos seres para a frente, fazendo que através dele se processasse a geração um no outro. Desta maneira, “Cada um de nós portanto é uma tésseira complementar de um homem, porque cortado como os linguados, de um só em dois; e procura então cada um o seu próprio complemento” (ibidem, p. 24).

No discurso de Aristófanes, há o esclarecimento de que à procura e desejo do todo perdido é que se dá o nome de amor. O sentimento amoroso, ao contrário do que se pensaria, não circunscreve exclusivamente o encontro-união sexual. Diante da sua metade, o ser deseja sexualmente, mas também sente emoções inimagináveis relacionadas à amizade, à intimidade: os corpos se atraem e, na união, as almas se entendem. Amor mesmo para Aristófanes tinha alguma relação com o ultrapassar-se o mundo físico-objetivo em direção às subjetividades que ele engendraria nos sujeitos. Considerando o que disse a personagem platônica acerca do andrógino, é possível relacioná-lo à própria escrita poética de Jorge de Sena, uma vez que ela, em total consonância com os preceitos maneiristas expressos na escrita de Camões, também se

constitui enquanto palco a comportar o “cada um com seu contrário num sujeito”. A respeito do caráter andrógino da escrita de Sena, que desenvolvo mais neste instante, e sobre o qual toquei anteriormente, Luciana Salles (2010) já havia prevenido. No entanto, ela segue os ditos de Mircea Eliade para investigar esse personagem mitológico transformado em fenômeno poético. Nisso me afasto dela e parto para um andrógino puramente visceral, sensual, fenômeno erótico manifestado através de uma experiência interior, o qual, a meu ver, muito bem posto está nos versos de “‘Romeu e Julieta’, de Tchaikowsky”:

Ele era muito jovem quando imaginou este poema
das ânsias triunfantes contra tudo e a morte.
Por certo ainda tinha intacta a confusa esperança
de que possível fosse, na vida, ser-se como ele era:
Romeu e Julieta num mesmo adolescente apaixonado e tímido
que não se conhecia como um falso homem para Julietas,
e como impossível mulher para o Romeu que via
nos seus sonhos ambíguos. Por isso pôde conceber
Tão belo cântico, cheio de estrondos e lirismos fáceis,
em que o mesmo fácil tem a doçura ingênua
da confiança pura e de uma ignorância inocente
que faz ser bela a morte. E já nestes requebros há de tudo
o que fará mais tarde a ilusão de música,
com que ele encherá de público desprevenido a sua solidão:
os passos de bailado, os soluços patéticos, a melodia casta
fingindo sabiamente que não é obscena.
Mas há também premonição do desespero harmônico,
estridente e lamentoso, oculto sob o sorriso amável.
É este um poema da juventude que se desconhece no horror
de não se diferenciar. Não canta a união de Romeu
e de Julieta; canta o que seriam ambos
antes de os sexos serem dois na infância.
Canta a paz e da certeza, antes do bem e do mal.
e sonha e faz sonhar, nesta grandeza tão sonora e fútil,
do horror de ser-se e não ser-se dois.
(SENA, 2013, p. 421)

Este poema, o trigésimo de *Arte de Música*, me propõe já no título uma dupla retomada: primeiramente à composição musical elaborada por Tchaikowsky que, por sua vez, já era uma retomada de uma das mais conhecidas peças teatrais

shakespearianas. Jorge de Sena revisita, portanto a música e o teatro para criar o seu "terceiro oculto", poema-andrógino. Nele, criação a carregar consigo a força musical e teatral, simultaneamente, o eu lírico também é um ser em união, um "adolescente apaixonado e tímido/ que não se conhecia como um falso homem para Julietas,/ e como impossível mulher para o Romeu que via/ nos seus sonhos ambíguos". Trata-se de um ser descontínuo, único, andrógino em que os sexos não se diferenciam.

É possível, para a minha leitura deste poema, estabelecer uma conversa entre os postulados de Platão a respeito da figura do andrógino e Georges Bataille no que diz respeito à descontinuidade e à continuidade na reprodução assexuada. Diz o filósofo francês que, na reprodução assexuada, a célula, enquanto ser simples e único (descontínuo), se divide em certo ponto do seu crescimento, formando dois núcleos, dando origem a dois seres distintos. Para ele, não é possível dizer que um primeiro ser deu nascimento ao segundo, já que os dois são produto do um inicial que desapareceu no momento em que os núcleos se separaram. O ser inicial, não morre, apenas cessa de ser. Em certo momento de separação, um ser que era único, descontínuo, chega à continuidade e, desde que há dois novamente, surgem novos seres descontínuos. "O primeiro ser morre, mas aparece *em sua morte* um instante fundamental de continuidade de dois seres" (BATAILLE, 2014, p. 38).

Assim como na reprodução sexuada em que está em jogo a descontinuidade e continuidade de uma célula, antes de ser separado por Zeus, o andrógino era um ser descontínuo único, porém, no instante da separação, esse primeiro ser é levado à continuidade pela morte. Ele desaparece e dá lugar a outros dois seres descontínuos, completamente distintos do primeiro. Esses dois novos seres carregam consigo a tragicidade, a violência, a dor e o prazer da separação, e, concomitantemente traumatizados e prazerosos da continuidade a que foram expostos, buscam

incessantemente se unir com intenção de retornarem ao ser inicial. No entanto, esse “milagre” é impossível e, mesmo que se unissem novamente, esses dois seres jamais se tornariam aquele primevo, pois a separação criou em ambos um abismo intransponível que só poderia ser vislumbrado minimamente através dos espasmos eróticos da “pequena morte”.

Zeus, que havia submetido o andrógino ao mundo do trabalho, já que dividi-lo em dois seria também torná-lo mais útil, teve que lidar com seres que se rebelaram contra essa lógica racional e preferiram se enlaçar lascivamente um no outro até a morte. Ou seja, o erotismo se fez mais presente nesses seres que preferiam, em primeiro lugar, o prazer. Novamente, o deus-pai, tentando submeter-lhes à ordem moral do trabalho, vira-lhes o sexo para a frente e permite-lhes gerar os filhos. Entretanto, mais uma vez eles se rebelam contra a moral divina e encontram no erotismo uma forma de driblá-la, bem como no gozo uma maneira de se aproximar da continuidade perdida.

Essa leitura do mito do Andrógino pautada no erotismo batailleano é imprescindível para que eu leia o poema de Jorge de Sena, uma vez que ali se encontra um ser andrógino angustiado. O poeta português dá pistas ao longo de mais de um poema a respeito desse ser "oculto" – "Duplos são todos e um terceiro oculto" ("Do Maneirismo ao barroco". SENA, 1989, p. 693) – que carrega consigo a singularidade de ser-se dois, como é delineado no poema "O hermafrodito do Museu do Prado": "o filho és tu e mais que o filho a forma/ do jovem deus teu pai porém quebrada/ em gestos ondulados como se/ tiveras seios e ancas invisíveis/ qual é da carne a tua mãe a imagem". Em conformidade com o que Aristófanes enfatizou, o andrógino seniano é um ser de união erótica-sensual-intelectual-afetiva que nada gera "senão nas almas corpos como o teu: amor comércio inferno e a doce imagem do jovem deus que dorme reclinado", ser em que coexistem pacificamente a doçura juvenil e o monstruoso

infernais. Ele é, pois, transgressão do interdito, descontinuidade em constante jogo com a continuidade, está constantemente no limiar do sexo e da morte.

Ao relacionar a leitura batailleana ao mito do andrógino, instiga-me, após a leitura do poema seniano, o não reconhecimento do sujeito poético ali presente como um ser de perfeição em que carne e espírito unem-se em plenitude – como Aristófanes o havia caracterizado na Antiguidade Clássica. Na modernidade, me deparo com um ser angustiado não tanto pela procura da sua metade perdida e complementar, mas sim pela possibilidade de “ser-se como ele era:/ Romeu e Julieta num mesmo adolescente apaixonado e tímido”. Por isso Bataille aqui torna extremamente fértil a minha leitura.

Após a separação inicial do andrógino feita por Zeus, os dois seres descontínuos, anteriormente levados à continuidade com toda violência que só a morte (ou o seu vislumbre) pode causar, não poderiam novamente se unir sem que entre eles houvesse um abismo intransponível. Enquanto discurso na modernidade, associo o andrógino seniano a um retorno, a uma nova tentativa de união do ser que Zeus havia separado. E esse sujeito poético, levando ao extremo o poema como experiência interior, se encontra na modernidade angustiado, incompreendido, melancólico, uma vez que jamais alcançará a forma primeira que havia lhe dado lugar antes da separação.

A angústia do sujeito poético criado por Sena praticamente se constrói num mundo em que é possível ser-se dois em um único ser, mas impossível recobrar a unicidade genesíaca que lhe precedeu. O que ele sente e exprime pode, de alguma forma, ser relacionado ao próprio mundo moderno, caracterizado por fragmentações, por hedonismos e egoísmos extremos, o qual à data de publicação de tal poema, 24 de maio de 1964, remete também a estrondos e lirismos advindos de duas guerras mundiais, de uma ditadura fascista em Portugal e início de outra no Brasil. Mundo estranho, em constante crise e tensão, em que cada sujeito nega o seu contrário, em que

o andrógino, na mitologia tido como dotado de “força e vigor terríveis”, vê-se subjugado diante dos Outros e da impossibilidade de ser-se plenamente, mas sobrevive sobretudo através da ilusão de música que, por sua vez, se torna simulacro de vida diante daqueles que com ela tomam contato.

Há, por trás da figura andrógina no poema de Sena, uma melodia que finge não ser obscena, que finge ser pueril, um sorriso amável que esconde em seu íntimo o “desespero harmônico, estridente e lamentoso”; há o revelar de uma juventude que não se conhece senão se diferenciando, confrontada por aquele sujeito emblemático a representar a dramaticidade por trás da não diferenciação de Romeu e Julieta (e da impossibilidade de serem um só, mesmo após a união). A famosa peça shakespeariana em que dois jovens lutam para se unir serve de palco para Tchaikowsky compor uma de suas obras-primas musicais e, por sua vez, palco para Jorge de Sena encenar o momento “antes de os sexos serem dois na infância”. Certamente, o poema representa a injustiça, não mais de Zeus ao separar o andrógino, porém a impossibilidade angustiada deste ser volver à descontinuidade inicial que o gerou, obrigado a ver-se como a outra parte de si jamais atingível.

O próprio poema seniano torna-se a escrita de um sujeito que, castrado de seu desejo mais profundo, tem que conviver pacificamente com as suas impossibilidades e a sua dualidade. Mais do que um ser descontínuo, ele carrega duas descontinuidades que jamais se unirão de maneira a tornarem-se um só, a não ser através do gozo erótico. Possivelmente, pela angústia causada por essa impossibilidade, o Romeu-Julieta continua a existir angustiado “nesta grandeza tão sonora e fútil,/ do horror de ser-se e não ser-se dois”. Essa condição paradoxal, de alguma forma, pode ser esclarecida se volvermos ao texto “O paradoxo da soberania” de Giorgio Agamben (2005, p. 92) e notarmos que este estudioso se refere ao sujeito soberano enquanto aquele que “está, ao

mesmo tempo, fora e dentro do ordenamento”, alguém que, conforme definição que o filósofo toma de empréstimo a Carl Schmitt, “tem o poder legítimo de proclamar o estado de exceção e de suspender, de tal modo, a validade do ordenamento jurídico”. Ou seja, o andrógino seniano, enquanto sujeito soberano, está onde não está, é não sendo e não é sendo, vive, modernamente, e de forma maneirista, sob o signo dessa dupla condição.

No que toca a essa dupla condição de existência/ não existência do sujeito poético, é possível notar que, mesmo que aparentemente esse verso retome a fala de Hamlet, “To be or not to be, that is the question”, na peça *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*, o andrógino de Sena substitui a conjunção alternativa “ou” pela aditiva “e”, deslocando o eixo semântico um tanto quanto barroco para outro que eu chamaria maneirista, pois mais do que existir uma possibilidade de alternância, há sim uma coexistência antinômica (paradoxal) condicionada a um único ser (novamente evoco Camões com o verso “cada um com seu contrário num sujeito”). Essa coexistência, camonianamente orquestrada, traz, sim, um problema existencial, mas de outro nível, o qual é aclarado pelo próprio Jorge de Sena no poema “To be or not to be”: “Ser ou não ser não nos importa já./ Mas quem aceita ou não aceita ser” (SENA, 1989, p. 89).

O próprio vocábulo “aceita” me levanta neste instante algumas questões: se aceitar? Ser aceito? Atentando ao que nos disse Agamben anteriormente, a angústia existencial do sujeito poético seniano (um simulacro dolorido) perpassa a aceitação de sua condição sempre à frente, sempre fugidia, instigante, dolorosa, melancólica – o que também remete à dupla condição do erotismo, uma vez que nele gozo e dor estão intimamente conectados. Desta forma, enquanto um ser em que uma condição se dá quando outra foge, o andrógino remete a si mesmo, à sua vivência como “ilusão de música”, “que faz ser bela a morte”.

No que diz respeito ao nível estrutural do poema, acredito ser “‘Romeu e Julieta’, de Tchaikovsky” uma construção andrógina. Essa minha afirmação advém do fato de, ao mesmo tempo em que homenageia dois grandes artistas mundiais que foram (e ainda são) Shakespeare e Tchaikovsky, o poema retoma duas das grandes obras por eles elaboradas, sendo que a peça teatral precedeu, e de certa maneira deu origem, à musical. O poema se faz, destarte, um “terceiro oculto”, que contém esses gênios e gêneros, mas não é nenhum deles, é outra coisa (paradoxo – ele é não sendo e não é sendo). Ele se constitui de uma doce ilusão, fazendo jus aos argumentos platônicos n'A *República* utilizados para justificar a expulsão do poeta da cidade ideal: “— E quanto ao amor, à ira e a todas as paixões penosas ou apazíveis da alma, que afirmamos acompanharem todas as nossas ações, não produz em nós os mesmos efeitos a imitação poética?” (PLATÃO, X, p. 472). Platão vislumbra todo o caráter dionisíaco, violento e transgressor que a literatura carrega e é exatamente esse caráter que faz dos escritos de Jorge de Sena e Camões palcos onde se encena um constante mergulho em experiências interiores e que tanto nos toca em nosso mais íntimo, nos dá o prazer barthesiano.

No poema “‘Romeu e Julieta’, de Tchaikovsky” (bem como em “Do Maneirismo ao barroco”, que utilizamos na introdução deste trabalho), o leitor, bem como o escrito, são convidados à baila por Sena para unirem-se num movimento demoníaco, transgressor (erótico), porque profanatório: “dois para o inferno com a nossa bênção”. O poema se torna espaço andrógino, palco em que se unem dois seres em paradoxal condição – “Romeu e Julieta”, Shakespeare e Tchaikovsky, os quais, ali, não mais o são e nem o deixarão de ser. E isso é revelador de uma ética da poesia pautada no testemunho metamorfoseado que, surgida na década de quarenta do século XX, ouve a voz camoniana sem furtar-se a reconhecer também em Fernando Pessoa⁶ um de seus

⁶ Acredito que a relação entre a poesia de Jorge de Sena e a de Fernando Pessoa, ou mesmo entre o que o autor de *Metamorfoses* pensava acerca da escrita pessoana, carece de um estudo mais detalhado, visto que

precursores, um de seus Adamastores a serem contornados (uma poesia que, de forma maneirista, repousa em tensões – entre sensualismo e espiritualismo; tradição e inovação –, fazendo de Sena novamente o “terceiro oculto”, o andrógino ponto em que se unem preceitos de dois imensos escritores portugueses que o precederam). Em mais de um ensaio – “Metamorfoses+Mensagem-Os Lusíadas” (2006), “O Retorno do Épico: A Nau e a Nave” (2010) – o estudioso Jorge da Fernandes da Silveira desenvolve a hipótese de ser *Metamorfoses*, de Sena, um “terceiro oculto” na comparação aceita entre *Os Lusíadas* camoniano e *Mensagem* seniano, tendo como fio agregador a História de Portugal, de forma que *Mensagem* possa ser um “terceiro termo” entre o passado antigo e outro recente.

Destarte, acredito que escrita da metamorfose em Jorge de Sena é refúgio e construção de uma experiência interior, ela ao mesmo tempo em que conduz do desconhecido ao conhecido “liga-se contudo ao conhecido que lhe dá corpo, e ainda que ela o dilacere e ele dilacere a vida nessa dilaceração, apega-se a ele”. Ela é feita de imagens, de história, de política, da vida objetiva e real, suspendidas “da ruína interior que dá acesso ao desconhecido” (BATAILLE, 1992, p. 157). Como possessão de ruínas, a poesia é fluida, e nela “a verdade é sempre outra”, é sempre um vir a ser, não sendo. Através desse caráter de devir, de verdade inalcançável, de sinceridade-insincera que o poeta se conhece interminável.

É possível, pois, advogar para a escrita andrógina seniana uma estreita relação com o Maneirismo de Camões, uma vez que ambas lidam, a seu modo, com “cada um com seu contrário num sujeito”, com as dualidades, imprecisões, ruínas. A escrita poética de Jorge de Sena se propõe, enquanto testemunho metamórfico, como escuta das

ele mais do que negar o fingimento enquanto estética constituinte da sua própria escrita, fala da “sinceridade” enquanto algo impossível, uma vez que a própria verdade é fugidia. Pessoa foi, como aponta Joaquim Manuel Magalhães em *Os dois crepúsculos* (1981), um poeta importante para que Sena construísse a sua própria noção acerca de poesia, uma vez que, à época em que Jorge de Sena viveu, o fenômeno Fernando Pessoa era hegemônico e para escrever era preciso dele se aproximar ou se desviar.

vozes dos Outros (Camões e Pessoa), como aprendizado. E, enquanto tal, carrega consigo características comumente apontadas à produção artística do Maneirismo, como o antinaturalismo, o anticlassicismo, bem como a feitura da poesia a partir da crença na vivência humana, a qual, desde Camões, aponta para uma aceitação das dualidades, sem necessidade de exclusão e sim coexistência de antinomias.

Jorge de Sena, a partir do seu conceito de testemunho-metamorfose, retoma o transformar o apetite em razão camoniano e mostra compartilhar com o poeta do século XVI a máxima batailleana “O não saber desnuda”. Tal máxima, de acordo com Georges Bataille (1992, p. 58), “deve ser entendida assim: desnuda, então vejo o que o saber escondia até aí, mas se vejo, sei. De fato sei, mas o que soube, o não-saber ainda o desnuda. Se o contra-senso é o sentido, o sentido que é o contra-senso perde-se, torna-se de novo contra-senso”. As palavras do filósofo francês apenas atestam o que a crítica dos dois poetas não negará: eles foram sujeitos que se colocaram em eterno aprendizado; melancólicos e desconcertados, sim, mas sem jamais abandonarem o desejo de conhecer, sem deixarem de lado o desejo de ultrapassarem a angústia do não-saber – o que atesta, por exemplo, o fato de ambos terem se arriscado nos mais diferenciados gêneros literários de suas épocas, algo que poderia ser óbvio para um homem do Renascimento, mas não para um escritor do século XX em vivências de exílio. Desta maneira, a própria escrita de um e outro se interpenetra a ponto de se aclararem. Ambos foram autores a viver em um mundo labiríntico e em crise, ambos tiveram que dar forma ao desconhecido, ambos comungam de forma maneirista o paradoxo do soberano proposto por Agamben ao ler Bataille, estando sempre onde não estão e deixando de estar onde estão, são escritores simultaneamente do seu tempo e à frente dele, capazes de, a partir de si mesmos, de seus escritos, tocar as cordas da mais profunda existência humana, se tornarem universais no que têm de mais pessoais.

Um poema cresce inseguramente
na confusão da carne,
sobe ainda sem palavras, só ferocidade e gosto,
talvez como sangue
ou sombra de sangue pelos canais do ser.

Fora existe o mundo. Fora, a esplêndida violência
ou os bagos de uva de onde nascem
as raízes minúsculas do sol.
Fora, os corpos genuínos e inalteráveis
do nosso amor,
os rios, a grande paz exterior das coisas,
as folhas dormindo o silêncio,
as sementes à beira do vento,
- a hora teatral da posse.
E o poema cresce tomando tudo em seu regaço.
(HELDER, 2006, p. 26)

As escritas poemáticas de Camões e de Jorge de Sena me colocaram desde o princípio uma questão relevante: em qual ponto de encontro entre elas devo me aprofundar em minha pesquisa? Tanto pela quantidade de escritos, quanto de temas que as duas abarcam, responder a essa pergunta me foi bastante trabalhoso. Ademais, a fortuna crítica de Camões, sobretudo, me impôs uma grande dificuldade quanto ao que ler, a quais estudiosos me debruçar detidamente, e, sobretudo, a respeito do que dizer sem tonar o meu texto simples repetição de leituras anteriores. Com o desenvolvimento da minha pesquisa, percebi que era preciso fazer escolhas, cortes e decidi apresentar uma leitura da obra camoniana a partir de paradigmas novos, uma vez que os anteriores, apesar de válidos, não me dariam as chaves de leitura necessárias, para entre outras coisas, ler conjuntamente os escritos de Jorge de Sena. Dessa maneira, neste trabalho encontram-se aqueles estudos e estudiosos que me foram mais caros quanto à possibilidade de responder a minha pergunta inicial.

Foi o próprio Jorge de Sena que me deu pistas quanto ao que haveria de profícuo investigar na relação entre ele e Camões. Quando li o ensaio “O Maneirismo de Camões”, comecei a perceber que esse movimento artístico questionador, libertador, subversor e fértil ao qual Sena identifica os escritos camonianos poderia ser uma chave de leitura entre eles, já que o poeta do século XX também se me afigurava possuidor em seus escritos das mesmas possibilidades de ir além das palavras, da métrica, da ordem e da moral humana.

O Maneirismo me permitiu também observar que, mesmo que sejam profanações das tendências moralizantes artísticas que ocorreram ao longo da história humana, a arte e a poesia podem fazer isso de dentro desses mesmos sistemas cerceadores da criatividade individual dos artistas. Sartre fala a respeito de Tintoretto e destaco também Camões, artistas que cultivaram gêneros, normas referentes ao Renascimento, mas que, concomitantemente, o fizeram desconcertando essas mesmas normas e gêneros, a partir do momento em que lhe infundiram a ambiguidade, a duplicidade, o questionamento, a dúvida.

Ler alegoricamente Jorge de Sena através do Maneirismo me pareceu bastante profícuo, uma vez que ele, um dos grandes estudiosos da obra camoniana, via nela exatamente a duplicidade, o pensamento filosófico, o desejo de ir do conhecido ao desconhecido, a intenção de falar através de si de toda humanidade em suas dúvidas, tensões e (im)possibilidades várias. E, acredito eu, exatamente nesse modo de ver a escrita camoniana enquanto pensamento dialético é que Sena tornou-se leitor, estudioso apaixonado pela lírica de Camões. Por mais que a crítica camoniana não chegue a um acordo entre ele ser ou não um poeta maneirista – e talvez isso ateste que ele o é, uma vez que o Maneirismo pode ser visto enquanto tensão entre o clássico e o novo, questionamento da verdade, paradoxal condição de estar e não estar, de pertencer não

pertencendo –, é importante destacar que Jorge de Sena assim o via; portanto, a leitura seniana de Camões é necessariamente uma leitura maneirista.

A partir do caráter dionisíaco, transfigurador e fluido, me vi no desejo de investigar Baco, n' *Os Lusíadas*, enquanto alegoria do poeta, tendo ambos uma relação de tensão com o real, de exclusão, de marginalidade, de crítica. O poeta, assim como o Deus do vinho, tem a capacidade de, através de seus feitos, embriagar, contaminar orgiasticamente os que com eles tomarem contato. O poeta, assim como Baco no Olimpo, foi expulso por Platão n' *A República* por representar um perigo para a ordem, para a moral de uma cidade perfeita. Ainda hoje, atento às palavras de Antoine Compagnon em *Literatura para que?* (2012, p. 72), é possível perceber o poeta enquanto um ser ameaçador à moral cercadora, castradora, pois a leitura dos seus escritos continua a ser “o lugar por excelência do aprendizado de si e do outro, descoberta não de uma personalidade fixa, mas de uma identidade obstinadamente em devenir”.

É exatamente no contato com a alteridade do outro que o sujeito conhece as possibilidades de infinito, para Levinas. Camões, a seu tempo, esteve sempre em busca de novas experiências que lhe abalasses a certeza de si próprio, entrando em contato com diferentes povos, novas línguas e culturas, distintas carnes e desejos. A partir disso, ele construiu seus escritos enquanto possibilidade sempre outra, contato sempre outro, possibilidades de infinito com e aos outros. Jorge de Sena, não ficando para trás, também foi homem em busca de variadas experimentação artísticas, linguísticas, culturais. Assim como Camões, ele foi um homem à deriva num mundo que não o reconheceu, ele viveu entre dois continentes, três países, sentindo-se sempre deslocado onde quer que estivesse. Sena também foi em busca do(s) outro(s), se repensando a todo

tempo, recomeçando sempre o poema a partir do desconhecido e tendo também nos seus predecessores, como Camões, possibilidades de infinito.

A leitura, no primeiro segmento do segundo capítulo, dos poemas em que Sena dialoga poeticamente com a *persona* de Camões me foi imprescindível para entender que a relação entre eles, mais do que de cumplicidade, é pautada numa ética do desejo: desejo de, a partir da palavra poética, dar ao mundo, aos homens, possibilidades de se repensarem; desejo de, a partir do mais individual de si mesmos, falar do humano que consigo carregam e compartilham com os demais seres da espécie; desejo de dar a conhecer o desconhecido, de compartilhar as experiências interiores que tiveram do amor, da guerra.

Camões e Sena, assim como é dito por Herberto Helder no poema epígrafe dessas considerações finais, escreveram, falaram do mundo não a partir do que lhe era imanente, mas sim a partir do que experienciaram interiormente (para entender isso, Georges Bataille me foi imprescindível). Desta forma, eles escreveram conscientes de que “Um poema cresce inseguramente/ na confusão da carne,/ sobe ainda sem palavras, só ferocidade e gosto,/ talvez como sangue/ ou sombra de sangue pelos canais do ser.” Enquanto seres descontínuos, através do erotismo, os autores d’*Os Lusíadas* e de *Arte de Música* lançaram-se num movimento ardente com os corpos dos Outros, aproximando-se da continuidade e se comunicando através da nudez em que se despiram das suas verdades, medos, anseios e encararam os sentimentos e saberem que vinham dos outros. Logo, os poemas tonaram-se palco para encenação das experiências interiores advindas de cada um dos contatos com os Outros, nos quais o sujeito mergulha no mais profundo abismo de si. Por esse motivo, a escrita poemática camoniana e seniana é, sobretudo, uma escrita de sangue, feroz, que revela um pouco da sombra dos canais do ser que lhe eram próprios.

Poetas preocupados com o Outro, mesmo sabendo-se seres individuais, descontínuos, Camões e Jorge de Sena comungam o desejo de compartilhar as suas experiências interiores, de fazer uma escrita de desocultação, de desvelamento, na qual o sujeito abandone o conforto do que sabe e se jogue num infinito desconhecido, travando novas alianças consigo mesmos e com o mundo. Sendo assim, do que há de mais individual, os dois poetas portugueses elevam ao universal humano. Ambos reconhecem e abraçam o humanismo em que o ser humano não é centro, nem margem, e sim está inserido no mundo, e com os seus semelhantes deseja partilhá-lo. Há em comum aos dois escritores uma ética da escrita voltada para o Outro, preocupada com a historicidade do homem, de maneira que a própria linguagem, utilizada esteticamente na feitura dos poemas, historiciza e problematiza o humano.

Bibliografia ficcional de Camões e Jorge de Sena:

CAMÕES, Luis Vaz de. 2ª ed. *Os Lusíadas*. Edição organizada por Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editora, 1954.

CAMÕES, Luis Vaz de. *Rimas*. Texto estabelecido e prefaciado por Álvaro J. Da Costa Pimpão Lisboa: Almedina, 1973.

SENA, Jorge de. *Poesia 1 (obras completas)*. Edição e coordenação Jorge Fazenda Lourenço. Lisboa: Guimarães, 2013.

_____. *Poesia 2 (obras completas)*. Edição e coordenação Jorge Fazenda Lourenço. Lisboa: Guimarães, 2015.

_____. *Poesia I. Lisboa*. Morais Editora, 1961.

_____. *Poesia II*. Lisboa: Edições 70, 1988.

_____. *Poesia III*. Lisboa: Edições 70, 1989.

_____. *40 Anos de Servidão*. Ed. Mécia de Sena. 3.ª ed. Lisboa: Edições 70, 1989.

_____. *O físico prodigioso*. 4ª edição. Lisboa: Edições 70, 1977.

_____. *Novas e antigas andanças do demônio*. Lisboa: Edições 70, 1978.

_____. *Post-Scriptum*. 2vols. Recolha, transcrição, nota de abertura e notas por Mécia de Sena. Lisboa: Moraes Editores/Imprensa Nacional-Casa da moeda, 1985.

Bibliografia teórica:

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

_____. *Profanações*. Tradução Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. “Bataille e o paradoxo da Soberania”. Trad. Nilcéia Valdati. In: *Outra Travessia*, Florianópolis, nº 5, jan. 2005, p. 91 – 94.

_____. *Ética*. In: *A comunidade que vem*. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013, p. 45 – 46.

ARGAN, Gian Carlo. *História da Arte italiana: de Giotto a Leonardo*. 3 vols. Trad. Vilma de Katinsky. São Paulo: COSACNAIF, 2013

ANDRESEN, Sophia. “O velho abutre” In: *Obra poética (Livro sexto)*. Lisboa: Caminho, 2011, p. 439.

_____. Luís de Camões: ensombramento e descobrimento. In: ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Poemas escolhidos*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1981,p.149-164. (Primeira publicação: Cadernos de Literatura, n. 5, Coimbra,1980).

_____.SENA, Jorge de. *Correspondência 1959 – 1978*. 3ª ed. Lisboa: Guerra e Paz, 2010.

ALVES, Ida Ferreira. Jorge de Sena e a ética da poesia: um testemunho para os poetas de 70. In: SANTOS, Gilda (org.). *Jorge de Sena: ressonâncias e cinquenta poemas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006, p. 32 – 38.

_____. Jorge de Sena: Crítica e Poesia do Maneirismo e Barroco. *Boletim*. Centro de Estudos Portugueses Jorge de Sena, Araraquara, v. 14, n.14, 1999,p. 39-52.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1999

BARTHES. *O prazer do texto*. Trad. Jaime Ginsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

_____. “A noção de dispêndio” In: *A parte maldita precedida de “A noção de dispêndio”*. 2ª ed. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013, p. 17 – 33.

_____. *As lágrimas de Eros*. Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: Sistema Solar, 2012.

_____. *A experiência interior*. Trad. Celso Libânio Coutinho et all. São Paulo: Ática, 1992.

- BELO, Ruy. *Na senda da poesia*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2002.
- BERARDINELLI, Cleonice. *Estudos camonianos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- _____. “Ourique, Salado, Aljubarrota”. In: *Estudos camonianos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000, p. 57 – 70.
- _____. “Revendo e relendo Jorge de Sena. In: SANTOS, Gilda (org.). *Jorge de Sena: ressonâncias e cinquenta poemas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006, p. 13 – 25.
- BORGES, Jorge Luis. “Kafka e seus precursores”. In: *Outras inquisições. Obras Completas*. Trad Lígia Morrone. Vol. 2. São Paulo: Globo, 1999, p. 96 – 98. BLOOM, Harold. *A angustia da influência: uma teoria da poesia*. 2ª ed. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago ed. 2002.
- BRANDÃO, Fiana Hasse Pais. *O labirinto camoniano e outros labirintos*. 2. ed. Lisboa: Teorema, 2007.
- BRAZ, Paulo. “Luís de Camões nas encruzilhadas de uma antropofagia lusa”. In: *Cadernos de Letras*, v. 25, nº 50, 2015, p. 97 – 116.
- CARLOS, Luís Adriano; FRIAS, Joana Matos. *Cadernos de Poesia: reprodução fac-similada*. Porto: Campos das Letras, 2004.
- CIDADE, Hernani. *Luís de Camões – o lírico*. Lisboa: Bertrand, 1967.
- COELHO, Jacinto do Prado. *Camões e Pessoa: Poetas da utopia*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1983.
- CUNHA, Maria Helena Ribeiro da. *Lirismo e epopeia em Luís de Camões*. São Paulo: Cultrix, 1980.
- CRUZ, Beatriz Helena Souza da. “Trabalhadores do século XX em poemas de Jorge de Sena. In: *Nau Literária*, Porto Alegre, vol. 09, nº 1, jan/jun. 2013, p. 1 – 25.
- DELEUZE, Gilles. *Espinoza: filosofia prática*. Trad. Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Sila et all. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- _____. *Adeus a Emmanuel Levinas*. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- _____. *A farmácia de Platão*. 3ª edição. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

ELIOT, T. S. “Tradição e talento individual”. In: *Ensaaios*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989, p. 37 – 48.

EURÍPEDES. *As Bacantes*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FILHO, Leodegário de Azevedo. *Introdução à lírica de Camões*. Lisboa: ICLP, 1990.

_____. *Sonetos de Luís de Camões*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2004.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. Meios (s)em fim: o estado de exceção na obra de Giorgio Agamben. In: *Outra Travessia*. Revista de Literatura. Ilha de Santa Catarina. nº 5, 2005, p. 17- 24.

FRANCHETTI, Paulo. “O Verso e a Prosa Ficcional”. In: PESSANHA, Camilo. *Clepsidra*. São Paulo: Ateliê editorial, 2009, p. 12 – 32.

GOMBRICH, Ernst Hans. *A História da Arte*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2011.

GOTTARDI, Ana Maria. *Jorge de Sena: uma leitura da tradição*. São Paulo: Arte & Ciência, 2002.

GUSMÃO, Manuel. “Uma primeira edição: um tríptico ou um ciclo na poesia de Gastão Cruz” (prefácio). In: CRUZ, Gastão. *Outro Nome; Escassez; As aves*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, p. 7 – 17.

HAUSER, Arnold. *Maneirismo: a crise da Renascença e a origem da arte moderna*. Trad. Magda França. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. *História social da literatura e da arte*. Tomo I. 3ª ed. Trad. Walter H. Geenen. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1980.

_____. *História social da literatura e da arte*. Tomo II. 3ª ed. Trad. Walter H. Geenen. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1980.

HELDER, Herberto, “O poema”. In: *Ou o poema contínuo*, 2006, p. 26

HOCKE, Gustav René. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. Trad. Clemente Raphael Mahl. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. *Maneirismo na literatura: alquimia linguística e arte combinatória esotérica: contribuições à história da literatura comparada europeia*. Trad. Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Perspectiva, 2011.

JORGE, Luiza Neto. *19 recantos e outros poemas*. Apresentação: Jorge Fernandes da Silveira. Organização: Jorge Fernandes da Silveira e Maurício Matos. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

LEVINAS, Emmanuel. *Totalidade e infinito*. 3ª ed. Trad. José Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 2011.

LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade: psicanalise mítica do destino português*. Lisboa: Gradiva, 2013.

_____. “Orpheu” ou a poesia como Realidade. In: *Tempo e poesia*. Porto: Editorial Inova, 1974, p. 47 – 68.

LOURENÇO, Jorge Fazenda. *O essencial sobre Jorge de Sena*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1987.

_____. *A poesia de Jorge de Sena: testemunho, metamorfose, peregrinação*. Lisboa: Guerra & paz, 2010.

_____. Camões em Sena (algumas linhas). In: *Relâmpago: revista de poesia*, nº 20, vol 4, 2007, p. 23 – 34.

MACEDO, Helder. “Luís de Camões então e agora”. *Outra Travessia*. Revista de Literatura. Ilha de Santa Catarina, nº 10, 2º semestre, 2010, p. 15 – 54.

_____. *Camões e a viagem iniciática*. Rio de Janeiro: Móbile, 2013.

MACHADO, Marina. O amor em dois sonetos: Petrarca e Camões. *O Marrare* – revista de pós-graduação em Literatura Portuguesa. n. 11. 2º semestre de 2009.

MAFFEI, Luis. *Despejo Quietos: ensaios sobre poesia portuguesa*. Niterói: Eduff, 2015.

_____. “Camões e o real”. Conferência apresentada no II SILICS – II Simpósio internacional literatura, cultura e sociedade, 2013.

_____. Ler Camões com Eduardo Lourenço ou Camões no futuro com Paulo da Gama e outras amorosas companhias. *Revista Letras*. Curitiba. Nº 90. Jul./Dez., 2014, p. 131 – 148.

_____. Fingimento e estesia em Camões. In: *Anais do VIII Seminário de literaturas de língua portuguesa: Portugal e África, 2012*, Universidade Federal Fluminense. *Literatura entre ética e estética*. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2012, p. 99 – 106.

_____. “Máquinas de sexo ou humanos a amores dados? Jorge de Sena, Pessoa à parte, testemunha ‘Filmes pornográficos’”. In: FAGUNDES, Francisco Cota, IGREJAS, António M. A. e ANTUNES, Susana L. M. *Trinta e muitos anos de devoção: estudos sobre Jorge de Sena em honra de Mécia de Sena*. Ponta Delgada: Ver Açor Editores, 2016

MARTELO, Rosa Maria. *Em parte incerta – estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*. Porto: Campo das Letras, 2004.

_____. *Vidro do mesmo vidro – tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961*. Porto: Campo das Letras, 2007.

- MATOS, Maurício. *Investigações Camonianas 1998 – 2008*. Manaus: EUA Edições, 2012.
- MOURA, Vasco Graça. *Camões e a divina proporção*. Lisboa: INCM, 1985.
- NANCY, Jean-Luc. *Resistência da poesia*. Tradução de Bruno Duarte. Lisboa: Vendaval, 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A origem da tragédia*. São Paulo: Editora Moraes, 1984.
- NÓBREGA, Luiza. *No Reino da Água o Rei do Vinho: Submersão Dionisíaca e Transfiguração Trágico-Lírica d' Os Lusíadas*. Natal: EDUFRN, 2013.
- _____. A traça no pano (contradição de Baco n'Os Lusíadas). *Revista Portuguese Studies* v. VII: Luiz Vaz de Camões revisitado, Santa Bárbara, 2006. pp. 79-115.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify/ Fondo de Cultura Económica, 2012.
- PLATÃO. *A República*. Tradução e notas Maria Helena da Rocha Pereira. 9ª edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.
- _____. “O Banquete”. In: *Diálogos*. Seleção José Américo Motta Pessanha. Trad. José Cavalcante de Souza et all. 2ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha. Introdução. In: PLATÃO. *A República*. Tradução e notas Maria Helena da Rocha Pereira. 9ª edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972, p. V – LIII.
- PESSANHA, Camilo. *Clepsidra*. São Paulo: Ateliê editorial, 2009.
- PESSOA, Fernando. Isto. In: *Obra poética*. Volume único. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar editora, 1965, p. 165.
- PICHIO, Luciana Stegagno. “O Camões de Jorge de Sena”. In: Jorge de Sena vinte anos depois: o Colóquio de Lisboa – Outubro de 1988. Lisboa: Edições Cosmos, 2011, p. 93 – 102.
- RIBEIRO JR, Wilson Alves (editor). *Hinos homéricos*. tradução, notas e estudo/ Edvanda Bonavina da Rosa... [et.all]. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
- SAID, Edward W. *Humanismo e crítica democrática*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SALES, Luciana. *Poesia e o diabo a quatro: Jorge de Sena e a escrita do diálogo*. São Paulo: Livronovo, 2009.
- SANTOS, Gilda (org.). *Jorge de Sena: ressonâncias e cinquenta poemas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006

- SARAIVA, António José. *Estudos sobre a arte d'Os Lusíadas*. Lisboa: Gradiva, 1996.
- SARAIVA, António Jose & LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. 17. ed. Porto: Porto editora, 1996.
- SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo*. 2ª ed. Trad. João Batista Kreuch. Petrópolis: Vozes, 2013.
- _____. *O sequestrado de Veneza*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: COSACNAIFY, 2005.
- SENA, Jorge de. *Uma canção de Camões*. Lisboa: Moraes, 1966.
- _____. *Amor e outros verbetes*. Lisboa: Edições 70, 1992.
- _____. *A estrutura de "Os Lusíadas" e outros estudos camonianos e de poesia peninsular do século XVI*. 2. ed. Lisboa: Edições 70, 1980.
- _____. Estudos sobre o vocabulário de "Os Lusíadas": com notas sobre o humanismo e o esoterismo de Camões. Lisboa: Edições 70, 1982.
- _____. *Trinta anos de Camões I – 1948-1978 (Estudos camonianos e correlatos)*. Lisboa: Edições 70, 1980a.
- _____. _____. *Trinta anos de Camões II – 1948-1978 (Estudos camonianos e correlatos)*. Lisboa: Edições 70, 1980b.
- _____. *Estudos de literatura portuguesa – I*. Lisboa: Edições 70, 2001.
- _____. *Estudos de literatura portuguesa – II*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- _____. *Estudos de literatura portuguesa – III*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- _____. *O reino da estupidez – I*. Lisboa: Edições 70, 1984.
- SERRÃO, Vitor. *O Maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983.
- _____. *História da Arte em Portugal: o Maneirismo*. Lisboa: Alfa, 1986.
- SILVA, Vitor Aguiar e. *Jorge de Sena e Camões: trinta anos de amor e melancolia*. Coimbra: Angelus Novus, 2009.
- _____. *Maneirismo e Barroco na poesia lírica portuguesa*. Coimbra: Centro de estudos românicos, 1971.

_____. *A lira dourada e a tuba canora – novos ensaios camonianos*. Lisboa: Cotovia, 2008.

_____. *Dicionário de Luís de Camões*. Lisboa: Caminho, 2010.

_____. *Camões: labirintos e fascínios*. Lisboa: Cotovia, 1999, p. 179 – 190.

_____. “Aspectos petrarquistas da lírica de Camões”. In: *Camões: labirintos e fascínios*. Lisboa: Cotovia, 1999, p. 179 – 190.

_____. “As canções da melancolia: Aspectos do Maneirismo de Camões”. In: *Camões: labirintos e fascínios*. Lisboa: Cotovia, 1999, p. 209 – 228.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. *O Tejo é um rio controverso: António José Saraiva contra Luís Vaz de Camões*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

_____. *Verso com verso*. Coimbra: Angelus Novus, 2004.

_____. “O retorno do épico: a nau e a nave”. *Metamorfoses*. Revista da Cátedra Jorge de Sena da Faculdade de Letras da UFRJ, v. 10.2, 2010, p. 33-40.

_____. “Metamorfoses+Mensagem-Os Lusíadas. In: *Jorge de Sena: Ressonâncias e cinquenta poemas*. Introdução e organização Gilda Santos. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

_____. “Uma cadeira para assistir ao século XX: reflexões sobre a poesia de Jorge de Sena”. In: *Verso com verso*. Coimbra: Angelus Novus, 2003, p.257-290

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise*. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

SHEIBE, Fernando. “Apresentação do tradutor”. In: BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014, p. 9-18.

SPINA, Segismundo; CROLL, Morris W. *Introdução ao Maneirismo e à prosa barroca*. São Paulo: Ática, 1990.

VERDE, CESÁRIO. *Obra poética integral de Cesário Verde*. Organização, apresentação, tábua cronológica e castas escolhidas por Ricardo Daunt. São Paulo: Landy Editora, 2006.

VIEIRA, Trajano. Introdução. In: EURÍPEDES. *As Bacantes*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 17 – 44.

Bibliografia das imagens

TINTORETTO. “Tarquínio e Lucrécia”. Disponível em:
<http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/64920> Acesso 20 jun. 2015.

TINTORETTO. “A Última Ceia”. Disponível em:
https://pt.wikipedia.org/wiki/Tintoretto#/media/File:Jacopo_Tintoretto_-_The_Last_Supper_-_WGA22649.jpg Acesso 10 out.. 2015.

Estátua de Luís de Camões. Disponível em:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Est%C3%A1tua_na_Pra%C3%A7a_Lu%C3%ADs_de_Cam%C3%B5es.jpg Acesso 14 dez 2015

GOYA, Francisco: “El tres de Mayo de 1808 (Três de Maio de 1808) ou Los fusilamientos de Príncipe Pío” Disponível em:
https://pt.wikipedia.org/wiki/Tr%C3%AAs_de_Maio_de_1808_em_Madrid#/media/File:El_Tres_de_Mayo,_by_Francisco_de_Goya,_from_Prado_in_Google_Earth.jpg
Acesso 11 fev. 2016