

**Da «miséria de ser por intervalos»:
Música e silêncio na poesia de Jorge de Sena
From the «misery of existing in intervals»:
Music and silence in the poetry of Jorge de Sena**

LUCIANA SALLES¹

Resumo: O presente artigo pretende sugerir uma leitura da linguagem musical como pressuposto semiótico na construção da poética de Jorge de Sena.

Palavras-Chaves: Jorge de Sena; poesia; música; silêncio.

Abstract: The present article intends to suggest a reading of musical language as a semiotic presupposition in the construction of Jorge de Sena's poetics.

Keywords: Jorge de Sena; poetry; music; silence.

==

¹ Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

[...] nem todos precisam, para viver, igualmente de todas as artes ou de mais que uma
(Sena, 1988: 209)

A música se destaca entre as outras artes por seu extremado potencial de abstração e, ao mesmo tempo, por sua absoluta incompetência comunicativa. Logo, acaba sendo uma metáfora do artista incompreendido e isolado, da busca por algo além de si mesmo, pela compreensão de um universo que se expressa em números e proporções (ainda que no princípio fosse o verbo), bem como da «arte pura», completamente dissociada de qualquer traço funcional. Por seu caráter polifônico, consegue ser tudo isso ao mesmo tempo, exercendo ainda a função de demonstrar em cada acorde a pluralidade, por vezes dissonante e nem sempre harmônica, de um mundo «desconcertado». A música como tema ou referência na poesia de Jorge de Sena é uma presença recorrente desde a publicação de *Arte de música*. Mas o que propomos neste trabalho é uma investigação um pouco mais voltada para a arquitetura da poesia seniana: uma leitura da música como modelo estrutural adotado pelo poeta para a construção de sua poética. Iniciemos com uma «Metamorfose»:

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

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

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

uma luz desce o rio
gente passa e não sabe
que eu quero uma torre tão alta que as aves
[não passem
as nuvens não passem
tão alta tão alta
que a solidão possa tornar-se humana.
(1988: 101)

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

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

Porém, talvez a grande questão do poema esteja em seu último verso, no objetivo da construção da torre: «que a solidão possa tornar-se humana». Em busca de um silêncio

absoluto, o verso cala uma série de possibilidades. Uma torre é uma fortificação de proteção, defesa, e mesmo uma torre de névoa parece ser capaz de cumprir tal função, talvez até melhor que uma sólida, pois a névoa não pode ser derrubada. O que levanta a seguinte dúvida: a torre protege a solidão ou da solidão?

Não sendo ainda alta o bastante, a torre permite que se veja o reflexo da luz nas águas do rio e as pessoas que passeiam na margem, mas apesar da proximidade, «gente passa e não sabe / que eu quero uma torre tão alta que as aves não passem». A solidão que se quer humana no alto de uma torre pode ser o poeta que, isolado do mundo em meio ao absoluto silêncio, personifica o sentimento — uma «substantivamente» humana solidão —, ou pode ser o desejo por uma situação «adjetivamente» humana, no sentido de menos cruel, menos *desumana*, ou mesmo como algo compreensível por todos os seres humanos, em que o isolamento fosse total e não o de um trágico deslocamento em meio à multidão. A torre de névoa completamente afastada do mundo seria, assim, um espaço em que o silêncio é deliberado, uma escolha, e não a condenação que pesa sobre aqueles que cantam em meio a «gente surda e endurecida».

No entanto, a aparente serenidade dessa escolha não se estende ao poema seguinte. Ainda sob a égide do silêncio imposto pela incompreensão alheia, «Ode à incompreensão» é antes um discurso de lamento que de ruptura:

De todas estas palavras não ficará, bem sei,
um eco para depois da morte
que as disse vagarosamente pela minha boca.
Tudo quanto sonhei, quanto pensei, sofri,
ou nem sonhei ou nem pensei
ou apenas sofri de não ter sofrido tanto
como aterradamente esperara —
nenhum eco haverá de outras canções
não ditas, guardadas nos corações
alheios, ecoando absconditas ao sopro do poeta.

Não por mim. Por tudo o que, para ecoar-se,
não encontrou eco. Por tudo o que,
para ecoar, ficou silencioso, imóvel —
— isso me dói como se ausência a música
não tocada, não ouvida, o ritmo suspenso,
eminente, destinado, isso me dói
dolorosamente, amargamente, na distância
do saber tão claro, da visão tão lúcida,
que para longe afasta o compassado ardor
das vibrações do sangue pelos corpos próximos.

Tão longe, meu amor, te quis da minha imperfeição,
da minha crueldade, desta miséria de ser
[por intervalos
a imensa altura para que me arrebatas
— meu palpitar de imagem à beira da alegria,
meu reflexo nas águas tranquilas da liberdade
[imaginada —,
tão longe, que já não meus meus erros regressassem
como verdade envenenando o dia a dia alheio.

Tão longe, meu amor, tão longe,
quem de tão longe alguma vez regressa?

E quem, ó minha imagem, foi contigo?

(De mim a ti, de ti a mim,
quem de tão longe alguma vez regressa?)

(1988: 151)

Lamentar a inexistência de eco é, mais que a inexistência de som, lamentar a não permanência, o caráter efêmero da palavra, dita ou escrita, que ao perder-se carrega consigo aquilo que nomeia ou representa: «Não por mim. Por tudo o que, para ecoar-se, / não encontrou eco. Por tudo o que, / para ecoar, ficou silencioso, imóvel».

O silêncio, que aqui não é mais o objetivo a que se almeja, mas o intervalo tenso, a pausa que suspende a continuidade esperada, provoca angústia, dor: «isso me dói como se ausência a música / não tocada, não ouvida, o ritmo suspenso, / eminente, destinado, isso me dói». Essa dor, que aliás «ecoa» por todo o poema, não é a de quem deseja para si o isolamento na torre mais alta, mas a de quem se quer ligado ao mundo, ligado aos homens, com um «saber tão claro» e uma «visão tão lúcida» que o aproxime «do compassado ardor das vibrações do sangue pelos corpos próximos»; dor de se saber distante e descontínuo, sentindo a pausa que interrompe a música como os intervalos que separam os homens, como o silêncio da ausência de diálogo quando este é imprescindível entre corpos incomunicáveis.

Ecoando, ainda, o poema anterior, num discurso que parece tomar a própria poesia como destinatária da mensagem, o poeta evoca o plano de isolamento:

Tão longe, meu amor, te quis da minha imperfeição,
da minha crueldade, desta miséria de ser
[por intervalos
a imensa altura para que me arrebatas
– meu palpitar de imagem à beira da alegria,
meu reflexo nas águas tranquilas da liberdade
[imaginada –,
tão longe, que já não meus meus erros
[regressassem
como verdade envenenando o dia a dia alheio.

A estrofe funciona quase como um desdobramento do poema anterior – o poeta e a sua imperfeita alma fechados em uma torre altíssima, que nem as nuvens, nem a poesia pudessem alcançar, protegendo de alguma forma esse amor que seria a força capaz de arrebatá-lo às alturas, talvez mesmo até a altura da torre; talvez esse amor (a poesia?) que só consegue proporcionar a alegria como imagem ou como reflexo nas águas de um rio acompanhado pela névoa e, ainda assim, «por intervalos», pudesse servir ao menos para construir uma torre que protegesse o «dia a dia alheio» de seus erros.

Plano evidentemente malsucedido, visto que conduz a um poema que se mantém aberto, em dolorosa suspensão que, silenciando as respostas às três interrogações que o interrompem como um refrão inacabado («quem de tão longe alguma vez regressa?», «e quem, ó minha imagem, foi contigo?», «quem de tão longe alguma vez regressa?»), prolonga seu próprio eco, «como verdade envenenando o dia a dia alheio».

De acordo com Roland Barthes,

[...] a música é, ao mesmo tempo, o expresso e o implícito do texto: é o que é pronunciado (submetido a inflexões), mas não é articulado: é aquilo que está simultaneamente fora do sentido e do sem-sentido, inteiro nesta *significância*, que, hoje, a teoria do texto tenta postular e situar. (1990: 252)

Com relação à língua, à linguagem verbal utilizada com fins de comunicação, a música é tão silenciosa quanto o silêncio, definido aqui não como ausência de som mas de sentido; o que nos leva ao que, talvez, seja provavelmente o ápice do silêncio na obra de Jorge de Sena.

Em busca do silêncio, o poeta se vale da música para despir a poesia de significado, como se vê no pequeno conjunto de poemas que encerram as *Metamorfoses*, livro escrito entre Portugal e Brasil, publicado em 1963. Intitulado «Quatro sonetos a Afrodite Anadiómena», o grupo de textos se constrói em torno da impossibilidade de compreensão semântica, o que se percebe desde a primeira estrofe do primeiro soneto, «Pandemos»:

Dentífona apriuna a veste iguana
de que se escala auroma e tentavela.
Como superta e buritânea amela
se palquitonará transcêndia inana!

(1988: 146)

Habitualmente dono de uma escrita clara e direta, abrindo mão de dificuldades desnecessárias e máscaras herméticas, Sena não hesita em explicar suas intenções com relação aos improváveis sonetos, o que faz em seu «Post-fácio» ao livro:

[...] o que eu pretendo é que as palavras deixem de significar semanticamente, para representarem um complexo de imagens suscitadas à consciência liminar pelas associações sonoras que as compõem. Eu não quero ampliar a linguagem corrente da poesia; quero destruí-la como significação, retirando-lhe o caráter mítico-semântico, que é transferido para a sobreposição de imagens (no sentido psíquico e não estilístico), compondo um sentido global em que o gesto imaginado valha mais que a sua mesma designação. (1988: 158-159)

Uma vez destituída de seu «caráter mítico-semântico», a poesia de Sena configura-se como uma exacerbada manifestação da melopeia de Pound, instância literária em que a palavra se entrega à música e, libertado o significante de sua dependência do significado, passa a ter sentido apenas através de seu valor musical.

A produção de imagens por meio da poesia se mantém, mas sendo as imagens libertas de um componente semântico racional, vinculadas à liberdade do imaginário. Nas palavras de Pierre Fédida: «Dir-se-ia então que isso que se chama imagem é [...] o efeito produzido pela linguagem no seu brusco ensurdecimento.

Saber isso seria saber que, na crítica estética como na psicanálise, a imagem é suspensão sobre a linguagem, o instante do abismo da palavra»² (*apud* Didi-Huberman, 2005: 7).

As palavras inexistentes de Sena se erguem ao redor de um abismo de extremada sensualidade, afinal trata-se de sonetos dedicados à Afrodite, como podemos observar no terceiro do grupo, «Urânia»:

Purília amancialva emergidanto,
imarculado e rósea, alviridente,
na azúrea juvenil conquinamente
transcurva de aste o fido corpo tanto...

Tenras nadáguas que oculvivam quanto
palidiscuro, retradito e olente
é mínimo desfincta, repente,
rasga e sedente ao duro latipranto.

Adónica se evolva na ambolia
de terso antena avante palpinado.
Fímbri, filível, viridorna, gia

em túlida mancia, vaivinado.
Transcorre uníflu e suspentreme o dia
noturno ao lia e luçardente ao cado.

(1988: 148)

O poema é escrito numa língua orgânica, em que há uma correspondência direta entre som e «sentido» (não como significação, mas como

==

² Tradução nossa.

sensação), sem a intermediação arbitrária do signo convencionado.

Formadas por sons algo onomatopaicos, com fonemas sonoros e vibrantes, aliteraões de -vs e -ls, e resquíços de radicais preexistentes sempre evocando ideias curvilíneas, ondulantes e líquidas, as palavras criam uma atmosfera de erotismo, sugerida por sua musicalidade, e acabam se estabelecendo como única linguagem erótica possível pois, não havendo qualquer barreira entre o signo e a sensação provocada, a fusão entre som e imagem ganha forma.

Tal ligação íntima, em que penetradas pela música as palavras perdem seu papel funcional, que lhe fora arbitrariamente imposto, para buscar um nível de compreensão que se presente como imagem mas que não se pode verbalizar, só é possível no silêncio. Numa torre tão alta a que nem os ecos das palavras já ditas possam chegar – esse é o indecível espaço em que, por não terem mais sentido, as palavras começam a fazer sentido e, calados, os poemas começam a ser, tornam-se concretos como a música, como o silêncio, e iniciam um verdadeiro diálogo entre quem lê o poema e quem é lido por ele.

Poesia da metamorfose, do entre-lugar, da pausa, do intervalo. Escrita de exilado, de quem não sabe se parte ou chega, de quem vive e escreve em trânsito. Luzes que brilham sem iluminar e sons interrompidos e

sem eco, mas que no entanto insistem como signos de resistência de uma poesia engajada, social e política.

A poesia de Jorge de Sena é a de um escritor que busca o humano, no seu melhor e no seu pior, a exaltar ou a impedir o esquecimento. Dialogando com diferentes sistemas semânticos, como a música, Sena parece estar sempre em busca de compreensão, de si mesmo e dos outros, embora saiba que a poesia não é o caminho para a comunicação convencional, por ser o instrumento de que se vale a língua para calar-se.

Todo poema é feito do que a prosa cala, moldado pelo silêncio que o cerca e permanece em branco no papel, como a margem que dá forma ao rio. Entretanto, alguma poesia, como a de Jorge de Sena, trava com seus silêncios uma relação ainda mais estreita. Considerando que sem o silêncio das pausas e dos intervalos não haveria música, apenas ruído, e que é justamente no branco do vazio da mancha grá-

fica que o poema se ergue em seu exercício de não-dizer – em plena realização da «trapaça salutar» proposta por Barthes contra o «fascismo da língua» –, a poesia de Jorge de Sena é a expressão verbal de uma reflexão em que a música atua como elemento operacional, organizando o dito e o não dito em uma orquestração em que som e silêncio se combinam de modo a criar seu próprio mundo em concerto.

Bibliografia

Barthes, R. (1990). *O óbvio e o obtuso: Ensaios críticos* III. (Trad. de Léa Novaes). Nova Fronteira. Rio de Janeiro;

Bataille, G. (1987). *O erotismo*. (Trad. de António Carlos Viana). L&PM. Porto Alegre;

Didi-Huberman, G. (2005). *Gestes d'air et de pierre: Corps, parole, souffle, image*. Les Éditions de Minuit. Paris;

Lévi-Strauss, C. (1997). *Olhar escutar ler*. (Trad. de Beatriz Perrone-Moisés). Companhia das Letras. São Paulo;

Pound, E. (1990). *ABC da literatura*. Cultrix. São Paulo;

Sena, J. de. (1988). *Poesia II*. Edições 70. Lisboa.