

Perceber no escuro do presente essa luz que procura nos alcançar e não pode fazê-lo, isso significa ser contemporâneo. Por isso os contemporâneos são raros. E por isso ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem, porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós. Ou ainda: ser pontual num compromisso ao qual se pode apenas faltar²⁷.

A imagem que Sena constrói de Pessoa é precisamente a do mais exaustivo perscrutador – e comunicador – dessas “totais virtualidades do real” que em Pessoa são, duplamente, vida e obra. E, para lá de todas as diferenças entre ambos, das particularidades das suas mundividências que em tantos aspectos os afastam, essa imagem traduz uma visão profundamente compreensiva e empática, já que a leitura que a partir dela se projecta parece-se muito com uma tentativa de apreender o que teria sido, numa outra dimensão, “viver-se perto daquela pessoa real chamada Fernando Pessoa que era realmente um fantasma ou, se quisermos, um cabide para a multidão de seres inexistentes muito mais reais do que ele mesmo queria ser”²⁸, como num sentido peculiar e profundo só um contemporâneo o poderia fazer.

Por outras palavras, não é difícil entender na leitura de Pessoa que Sena constrói naqueles quase 30 títulos que declaradamente lhe dedicou (e em muitíssimas referências esparsas noutros textos) uma tentativa de responder a uma pergunta que é, sem dúvida, tanto mais pertinente quanto reverte sobre um caso que constitui a mais perfeita evanescência da realidade pessoal de um autor que aparece, no final, criado pela sua própria obra, no mais pessoano dos sentidos: “Porque nos parecem mais vivos homens cuja vida inteiramente desconhecemos”?

Ao mesmo tempo, essa leitura corresponde também a um claro intuito de distribuição de papéis (entre Pessoa, Sena e Camões), capaz de apontar, simultaneamente, no mapa literário português, a súpula de uma tradição e de um cânone, criando uma perfeita contemporaneidade de modernos, pouco ou muito afastados no tempo cronológico mas conviventes naquele patamar que é, como diz ainda Agamben, “um lugar de compromisso entre os tempos e as gerações”:

Nada mais exemplar, nesse sentido, que o gesto de Paulo, no ponto em que experimenta e anuncia aos seus irmãos aquela contemporaneidade por excelência que é o tempo messiânico [...] esse tempo é cronologicamente indeterminado [...] mas ele tem a capacidade singular de colocar em relação consigo mesmo todo instante do passado²⁹.

²⁷ Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 65.

²⁸ Jorge de Sena, “Fernando Pessoa: o homem que nunca foi”, ed. cit., p. 187.

²⁹ Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 71.

NOTAS SOBRE A “MÚSICA NATURAL” EM LUIZA NETO JORGE

Fernando Cabral Martins*

Minha voz, mero ruído,
Ilumina-se por dentro...
Fernando Pessoa

1.

A poesia não é mimética, mas performativa. O poema é um acontecimento, o da palavra quando pronunciada, o do “som que se desenvolve nela” como um vulcão, que contém e excede a ideia.

Leia-se a primeira estrofe de um poema de Luiza Neto Jorge (p. 137) que refere o efeito imediato do som da palavra “magnólia”:

A exaltação do mínimo,
e o magnífico relâmpago
do acontecimento mestre
restituem-me a forma
o meu resplendor.

Este tópico da palavra criadora de realidade tem tido muitas versões, desde o *Crátilo* de Platão até à hipótese linguística de Sapir-Whorf, passando por Raymond Roussel e os surrealistas, Derrida e os desconstrucionistas. Mas em Luiza, de um modo pensado e explícito, a linguagem das palavras, que engendra entendimentos novos através de novos modos de os cifrar, revela ser muito mais do que uma (des)organização gramatical. Os versos ganham uma dimensão física, aérea, sonora, que torna a poesia uma experiência real do mundo, dado que ela mesma é tão real como ele.

Não se trata, pois, apenas de escrita, de inscrição. Aliás, desde o século XV que a linguagem da poesia está intimamente ligada à voz, nisso se distinguindo

* IELT, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da UNL.

da prosa literária. É o que descreve Eustache Deschamps no seu tratado de 1392, *L'art de dictier*, sublinhando a ruptura com a associação da poesia e da música na tradição da Idade Média, quando a poesia era cantada e dançada em ambiente cortês e festivo. Ora, essa desvalorização do acompanhamento da poesia por instrumentos musicais é a ideia que marca a entrada da poesia na era moderna. Interessa ler a passagem capital de Eustache Deschamps sobre a distinção entre “música artificial” e “música natural”: “Et est a sçavoir que nous avons deux musiques, dont l'une est artificiele et l'autre est naturele. L'artificiele est celle dont dessus est faicte mencion ; et est appellée artificiele de son art, car par ses VI notes, qui sont appellées *us, ré, my, fa, sol, la*, l'en puet aprendre [270] a chanter, acorder, doubler, quintoier, tierçoier, tenir, deschanter, par figure de notes, par clefs et par lignes, le plus rude homme du monde (...). L'autre musique est appellée naturele pour ce qu'elle ne puet estre aprinse a nul, se son propre couraige naturelment ne s'i applique, et est une musique de bouche en proferant paroules metrificées (...)”. A música natural será, portanto, aquela que, ao invés da artificial, não tem de ser aprendida segundo técnicas específicas de composição, leitura e execução, pois é simples “música de boca proferindo palavras metrificadas”. Esta música de ritmos verbais é autônoma da música instrumental propriamente dita, mas a sua afirmação não deixa de enfatizar o que há de sonoro no cerne da poesia, recentrando na voz humana a sua realidade.

Luiza Neto Jorge trabalha com essa potencialidade da palavra musical. Não de um modo mais ou menos lúdico, como acontece em alguma da Poesia Experimental dos anos 60, mas tendo o foco na modulação e complexificação do sentido. Em 1966, o livro *O Seu a Seu Tempo* abre com um conjunto intitulado “As Revoluções da Matéria”, e os títulos dos poemas que o compõem, que podem parecer jogos de palavras, são, na verdade, equações sonoras que exploram o intervalo semântico criado pela própria relação paronímica entre elas. É como se fossem uma reminiscência, recebida por interposto Mário Cesariny, do *procédé* inventado por Raymond Roussel e celebrado por Marcel Duchamp ou Michel Leiris: consideram-se dois sintagmas fonologicamente próximos, ou até idênticos, e resolve-se a ambiguidade criada por uma frase ou narrativa que estabelece uma ligação de sentido entre eles.

No caso de Luiza, eis os títulos desse conjunto: “A Esfericidade: a Ferocidade”; “A Condutibilidade: a Contabilidade”; “A Solidificação: a Solidão”; “A Sublimação: a Sublime Acção”; “A Divisibilidade: a Visibilidade a Dois”. Por exemplo, a fórmula “A Divisibilidade: a Visibilidade a Dois” desenvolve um poema com um verso-fulcro, “A divisibilidade da luz aclara os mistérios”, e uma conclusão “Gestos estrídulos dividem a mulher / o homem divide-a ainda” (p. 120), num percurso que se perfaz segundo uma espécie de magia material. As palavras parecem surgir por emanção espontânea, e o poeta parece apenas explorar analiticamente os reflexos, simetrias, desdobramentos que se trocam entre as palavras. Estamos, radicalmente, no exterior da categoria da expressão. É de impressões que se trata, como se a linguagem pudesse

construir frases e comunicar saberes pela composição cromática dos sons, segundo um princípio puramente sonoro.

Uma poesia como esta, que usa espelhos retóricos, efeitos de semelhança e contraste codificados sob nomes como *calembour*, silepse, ambiguidade, antanáclase, paronímia ou diáfora, destina-se a realizar uma operação fundamental de refundição das palavras, purificadas do seu desgaste quotidiano, segundo um ideal do Simbolismo que se vai continuar nas tradições surrealistas do acaso objectivo e da livre associação. Assim Luiza navega por dentro da sintaxe, num labirinto de vasos comunicantes em que a melodia é o fio de Ariadne. Um exemplo dos mais conhecidos, “O Poema Ensina a Cair” (p. 141):

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

As palavras são usadas, não como elas aparecem no discurso do seu tempo, mas sim como se descobre que podiam ser usadas se recuperassem de repente a possibilidade de significar, isto é, de iluminar distintamente o conhecimento das coisas. Em *A Casa do Mundo* (p. 152), por exemplo, a expressão “atirar a porta” é refundida, deixando de significar o banal “fechar violentamente a porta” para querer dizer “gerar novidade”, “gerar mudança” ou ainda “provocar sexualmente” alguém – ou outra coisa, na teia por onde o sentido corre.

Em *O Poema Ensina a Cair*, o título começa por indicar (*cadere*: desfalecer, cair em combate) qualquer coisa como “o poema ensina a morrer”, ou ainda “aprender a morrer é a arte maior”. Mas essa tendência eufemística do estilo pode desdobrar-se noutra acepção da palavra “cair”, uma acepção muito coloquial, contextual e discursiva, exposta na expressão “alguma coisa cai bem (ou mal) a alguém”, significando quer um efeito material quer um efeito psíquico de alguma coisa. Assim, o verbo no título do poema induz outra leitura: “o poema ensina a seduzir”, ou “o poema ensina a adequar a realidade e o desejo”. O poema ensina a cair bem, igualmente, como a roupa “cai bem”. É o modo de significação mais rente à experiência da banalidade.

É preciso olhar também para os modos de corte entre os versos, os procedimentos do *enjambement*. Na segunda estrofe, esses cortes são principalmente sintáticos. Mas, na primeira, são enfáticos, e um dos acontecimentos semânticos mais fortes de todo o poema é mesmo o corte entre os versos 4 e 5, tornando a “queda de amor” a vertigem de uma queda no abismo de um espaço em branco.

Questão central é a relação hipertextual possível com o poema de Mallarmé *Cantique de Saint Jean*, em que a proximidade visual entre a morte por decapitação de João Baptista e o movimento de queda do sol na linha do horizonte se torna matriz metafórica. Ao contrário desse outro poema de referência mallar-meana que é “A Magnólia”, em que uma palavra proferida em voz alta produz efeitos inauditos, numa exemplificação alegórica do próprio processo do símbolo, este prepara um espaço, que define assim: “desde” – “até”. É um espaço intervalar, e nele estão duas imagens em confronto, sem que nenhuma delas seja o símile da outra.

Este desdobramento tem a reconcentração como seu oposto complementar. O desdobramento cria a distância entre duas imagens, a reconcentração parece suturar a ferida aberta numa espiral invertida, descendo a uma profundidade sem sujeito. Porque o sujeito é um efeito de superfície, uma ilusão, só a música das palavras é real.

2.

Mário Cesariny, um poeta que, apesar de tanto ter praticado a poesia por imagens, sabe que a música é o seu bem maior, tem como última frase do seu último livro, *O Virgem Negra* (p. 142), a seguinte fala, que atribui a Pessoa: “O meu melhor instrumento de sopro é, em verso e prosa, não ser precursor de ninguém”. Esta frase, que marca com evidência o propósito essencial de Cesariny de afastar qualquer sombra de influência que possa pairar sobre ele do magno “precursor” Pessoa, interessa também pela metáfora usada do “instrumento de sopro”. A poesia, e a literatura em geral, é da ordem da música e não de outra ordem qualquer. É uma respiração, uma inspiração. Consiste na palavra quando pronunciada. Uma proferição, mesmo se apenas mental.

3.

“A Magnólia” é um bom exemplo de símbolo. Pode dizer-se que constitui um comentário da muito citada passagem de Mallarmé de 1886: “Je dis: une fleur ! et, hors de l’oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d’autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l’absente de tous bouquets” (p. 368):

A magnólia,
o som que se desenvolve nela
quando pronunciada,
é um exaltado aroma
perdido na tempestade,

um mínimo ente magnífico
desfolhando relâmpagos
sobre mim.

De resto, a poesia de Luiza, como a do grupo da Poesia 61 a que pertence, cita o Simbolismo. A ideia de minimalismo verbal, a “música natural” como princípio, a alta densidade retórica têm tudo a ver com essa tradição. Um simbolista fundamental, Verhaeren, escreve na revista *L’Art Moderne* em 1887: “pour arriver au but: considérer la phrase comme une chose vivante par elle-même, indépendante, existant par ses mots, mue par leur subtile, savante et sensitive position [...]: organisme, création, corps et âme tirés de soi et, si parfaitement créés, plus immortels certes que leur créateur”. Essencial a ideia de uma vida própria das palavras, e da natureza ontologicamente superior dessa vida. Criadas pelo poeta, são mais fortes do que ele, e capazes de desenvolver uma energia que resiste ao tempo. O poeta é, nas palavras de Carlos de Oliveira, um “aprendiz de feiticeiro”, e essa é uma definição que reencontra, em modo realista, a mesma tradição.

De resto, o Simbolismo não só cria o quadro propício para a Vanguarda, ele é a primeira Vanguarda: os “malditos” e os “decadentes” que afrontam a sociedade do lucro, os “nefelibatas” que põem a invenção contínua no centro do trabalho artístico, os “esotéricos” que tingem de espiritualidade a vertiginosa desconstrução formal. E é numa revista de 1897 a primeira publicação de *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*, que depois sai em plaquete em 1914, marcando estas duas datas a exacta transição do Simbolismo para a Vanguarda. Do mesmo modo, a Poesia 61 é, com o Surrealismo, o recomeço da Vanguarda portuguesa de *Orpheu*.

4.

Assim, quer a passagem de Mallarmé quer o poema de Luiza colocam a referência a uma flor como ponto de partida para a observação das propriedades da linguagem na poesia. E ambos concluem que “o som que se desenvolve” na palavra poética é um acontecimento com realidade conceptual e consequência material, que potencia ou mesmo se substitui à relação de significação que liga o signo “magnólia” – ou “fleur” – à coisa existente com esse nome. A poesia tem uma realidade sua, que é e não é simplesmente mental, pois se torna parte do mundo. Não só a experiência sensorial da magnólia, ao tornar-se em palavra – em símbolo – dita em voz alta, se transforma num “exaltado aroma” e

num “magnífico relâmpago”, como é capaz de dar “forma” e “resplendor” ao próprio “eu” que a pronuncia.

Na palavra “magnólia” se contém uma metamorfose musical do sentido, com uma textura particular. É uma nova flor sonora – a ausente de todas as árvores – cujo poder evocativo é um acontecimento para lá da referência: a aurora do magnífico “resplendor” do mundo.

Referências Bibliográficas

- Cesariny, Mário, *O Virgem Negra*, 2.^a ed., Lisboa, Assírio & Alvim, 1996.
- Deschamps, Eustache, *L'art de dictier* (1392), ed. Gaston Raynaud, Paris, Firmin-Didot, 1891. Fac-símile em <http://catalog.bfm-corpus.org/dictier>, acessado a 20 de Agosto de 2021.
- Jorge, Luiza Neto, *Poesia*, ed. Fernando Cabral Martins (1993), 2.^a ed., Lisboa, Assírio & Alvim, 2001.
- Mallarmé, Stéphane, *Œuvres Complètes*, ed. Henri Mondor e G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, 1945.
- Verhaeren, Émile, “Un Peintre Symboliste”, in *L'Art Moderne*, 24 de Abril de 1887. Transcrição em <https://artelitterature.be/symbolisme/verhaeren.htm>, acessada a 20 de Agosto de 2021.