

## O VASO DE KEATS E A MÁSCARA DE SENA

por  
CARLOS MANUEL CRAVO VENTURA

*Tudo era pensamento para mim  
e as palavras só vinham depois*

.....

*Pensando se antecipa a própria morte  
O receio da morte é a fonte da arte.*

(Ruy Belo, *A Fonte da Arte*)

Em «A Flor de Coleridge»<sup>1</sup>, Jorge Luís Borges socorre-se das palavras de dois homens da literatura, cujas opiniões poderiam ser sintetizadas assim: há nos livros de todo o mundo «tal unidade central que é inegável serem obra de um único homem omnisciente» (Emerson); é por isso que «a História da literatura não deveria ser a história dos autores e dos acidentes da sua carreira ou da carreira das suas obras, mas a História do Espírito como produtor ou consumidor de literatura» (Paul Valéry). Também Percy Bysshe Shelley — e Borges recorda-o — se refere a «that great poem, which

---

<sup>1</sup> Jorge Luís Borges, *Nova Antologia Pessoal*, Buenos Aires, 1968. Trad. de Maria da Piedade M. Ferreira, Lisboa, DIFEL, 1983.

all poets, like the co-operating thoughts of one great mind, have built up since the beginning of the world»<sup>2</sup>.

Estas considerações sobre a impessoalidade da literatura invoca-as Borges para, nas suas palavras, «chegar a um modesto propósito: a história da evolução de uma ideia, através dos textos heterogéneos de três autores»<sup>3</sup> — Coleridge, Wells e James — que tentam estabelecer um «nexo entre o real e o imaginativo»<sup>4</sup>, pela acção de uma imagem. Nos casos de Coleridge e de Wells — escritores distanciados por quase um século — a imagem é a de uma flor; no caso de James — mais próximo de Wells e, decerto, conhecedor do texto deste — a imagem é a de um retrato. As flores e o retrato funcionam como prova, possuída pelos protagonistas, de viagens impossíveis e, no entanto, realizadas: ao Paraíso, no texto de Coleridge; ao futuro, no texto de Wells; e ao passado, no texto de James. Parece, assim, evidente que «este[s] acto[s] de imaginação»<sup>5</sup> obedeçam essencialmente a uma mesma ordem ...

Invocou-se o texto de Jorge Luís Borges para chegar a um propósito, com certeza mais modesto: escrever sobre dois poetas tão separados pelo tempo e pela nacionalidade, como John Keats e Jorge de Sena, partindo de dois textos — «Ode on a Grecian Urn»<sup>6</sup> e «A Máscara do Poeta»<sup>7</sup>. A aproximação parece justificar-se obviamente, já que «A Máscara do Poeta» se inspirou numa máscara de bronze de John Keats, pertencente

---

<sup>2</sup> Percy Bysshe Shelley, «Defense of Poetry», in *The Four Ages of Poetry*, editado por H.F.B. Brett-Smith, Oxford, Basil Blackwell, 1972, p. 41.

<sup>3</sup> Jorge Luís Borges, *op. cit.*, p. 171. O primeiro texto é uma nota de Coleridge, o segundo é o romance *The Time Machine* de Wells, e o terceiro é *The Sense of the Past* de James.

<sup>4</sup> Idem, *ibid.*, p. 173.

<sup>5</sup> Idem, *ibid.*, p. 172.

<sup>6</sup> John Keats, *The Complete Poems*, editado por Miriam Allot, Londres, Longman, 1974, 4.<sup>a</sup> ed. 1977. Todas as citações de poemas deste autor são feitas a partir desta obra.

<sup>7</sup> Jorge de Sena, *Poesia II*, Lisboa, Moraes Editores, 1978. Igualmente, todas as citações de poemas deste autor são feitas a partir deste livro.

à colecção da National Portrait Gallery de Londres, e no poema se fazem autênticas enxertias que, no seu maior número, são da célebre ode do poeta inglês.

Interessa-nos, primeiro, inquirir sobre o papel das artes plásticas na poesia dos dois autores e, segundo, sobre como Jorge de Sena, enquanto consumidor e depois produtor de literatura, ao falar de Keats e ao apropriar-se das imagens deste para as utilizar em outros contextos, nos oferece a sua resposta poética de leitor dos poemas de outro e vem influenciar, afinal, a interpretação de uma obra pretérita. É que, «de um certo modo, a poesia posterior liga-se à já existente de uma maneira tripla: ecoando-a, reinterpretando-a e recusando-a. A obra de arte posterior, num sentido muito concreto e real, influencia a obra de arte anterior que institui aquilo que re-mostra a uma luz diferente»<sup>8</sup>. Aliás, Sena parece antecipar esta ideia, no final do post-fácio a *Metamorfoses*, e a propósito das influências que os críticos se cansaram por encontrar nele, quando afirma<sup>9</sup>: «já se gastou o desafinado disco de me acharem discípulo [de Fernando Pessoa] — quando *ele é que o é meu*, pelo muito que, criticamente, o expliquei por mim».

Na poesia de Jorge de Sena, não é novidade falar-se do interesse que ali se revela pelas relações entre a literatura e as artes, e a cultura em geral. Parece, hoje, inegável que este poeta é uma das expressões daquela «mais alta dignidade lírico-especulativa»<sup>10</sup> que ele próprio atribuía a algumas das figuras maiores da literatura em língua portuguesa. Sobre o diálogo entre a literatura e as artes visuais, é Sena quem afirma, no post-fácio atrás citado, que «de longa data [lhe] interessou uma repercussão poética das outras artes», e os exemplos evidentes de *Metamorfoses* (1963) e de *Arte de Música* (1968) o atestam.

---

<sup>8</sup> Joaquim Manuel Magalhães, *Dylan Thomas, Consequência da Literatura e do Real na Sua Poesia*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1981, p. 29.

<sup>9</sup> Jorge de Sena, *op. cit.*, p. 167 (sublinhado nosso).

<sup>10</sup> Idem, *ibid.*, p. 161.

Esse diálogo não é recente, e a literatura inglesa — que é a que nos interessa presentemente — oferece-nos as mais variadas provas: pense-se, para se invocar apenas alguns casos, na generalidade da obra de William Blake, ou em poemas como «My Last Duchess», de Robert Browning, e «Musée des Beaux Arts», sobre o Ícaro de Brueghel, de W. H. Auden. É, todavia, em John Keats que deparamos com a maior abundância <sup>11</sup> de «objectos plásticos» <sup>12</sup> funcionando como o «objectivo correlativo de um estado de alma, e pretexto de meditação poética» <sup>13</sup>.

É provável que Sena e Keats, ao dialogarem com as artes plásticas, tenham enveredado por caminhos aparentemente diversos. Do poeta português, os post-fácios desses esplêndidos livros, *Metamorfoses* e *Arte de Música*, dão-nos, de algum modo, pistas para seguir o seu percurso. Jorge de Sena escreve que, deambulando pelas colecções de arte, para além do «gozo estético», vai ao encontro da «comovente historicidade da natureza humana, que palpita e vibra naquelas antologias que o acaso, o bom gosto, e às vezes só a mania arqueológica, recolheram de épocas pretéritas». Daí o poeta «sentir em tudo, desde as estátuas aos pequeninos objectos domésticos, uma humanidade viva, gente viva, pessoas, sobretudo pessoas» <sup>14</sup>.

Eis por que os poemas daquele livro são, «num sentido mais lato (porque dialéctico) que o de Mathew Arnold, *crítica da vida*». Aliás, no entender de Sena, e continuando com as suas palavras, «toda a poesia [...] é uma meditação moral. Sem

---

<sup>11</sup> «No English poet has drawn more authentic inspiration from sculpture, painting and literature, all of which are a part of 'life', than Keats, and the sonnet 'On an engraved gem of Leander' (March, 1816 or 1817) was an early proof of his gift for indirect description of a work of art, description which is the concentrated imaginative re-creation of both physical fact and human feeling» (Douglas Bush, «Keats», in *Keats, a Collection of Critical Essays*, editado por Walter Jackson Bate, New Jersey, Prentice-Hall Inc., 1964, p. 17).

<sup>12</sup> Jorge de Sena, *op. cit.*, p. 12.

<sup>13</sup> Idem, *ibid.*, p. 161.

<sup>14</sup> Idem, *ibid.*, p. 156.

dúvida que o não é (ou não deve sê-lo) num sentido normativo; mas indubitavelmente o é num sentido escatológico, de inquirição aflita sobre as origens e os fins últimos do Homem»<sup>15</sup>. Por aqui se conclui que o poeta não quis conduzir-se pelas vias da crítica de arte, ou pela *leitura interpretativa* das obras de que partiu, antes procurou tomá-las como *impulso* para a produção de sentidos muitas das vezes distantes dos dessas obras pretéritas<sup>16</sup>.

Em John Keats, as artes plásticas parecem servir de pretexto para se alcançar um outro objectivo. Desde cedo, na sua poesia, elas se encontram presentes, mas fundamentalmente para ilustrarem as potencialidades criativas do génio humano. Exemplaes são para aquele que porfia em aprender o manejo da palavra poética:

O Poesy! For thee I hold my pen  
That am not yet a glorious denizen  
Of thy wide heaven.

(*Sleep and Poetry*)

Durante quarenta e um versos (354-395), Keats descreve objectos de arte — neste seu primeiro mais bem concebido longo poema (com 404 versos), onde o poeta se esforça por esboçar a medida das suas ambições poéticas — por considerar que aquelas reali-

<sup>15</sup> Idem, *ibid.*, p. 162.

<sup>16</sup> As palavras em itálico e todo este período devemos-lo a Joaquim Manuel Magalhães, quando, a propósito do Jorge de Sena de *Metamorfozes, Arte de Música* e de alguns poemas de *Peregrinatio ad Loca Infecta*, escreve: «Todos estes poemas partem de obras anteriores, partem da evidência de outras formações de sentido não para um encontro reproduzidor, que conduzisse a uma sua leitura interpretativa, mas para um desvio que as toma como impulso, como solo de significações para outras obras escapando aos sentidos dessas obras anteriores. Por aí se desdobram nos seus sentidos próprios que, muitas das vezes, são um eco longínquo do que essas obras intencionavam ser» (*op. cit.*, p. 27).

zações artísticas constituem uma ilustração paradigmática dos recursos da imaginação criadora.

Poder-se-á, portanto, dizer que, numa primeira fase, as artes visuais (mas também a arte em geral, incluída a literatura) servem de pretexto a Keats para meditar sobre os meios de atingir essa maturidade tão almejada (que aliás alcançará bem cedo) e que sabe não poder agrarrar sem se embrenhar primeiro no mundo dos homens, sem primeiro ser sensível àquela «still sad music of humanity», de que falava Wordsworth em «Tintern Abbey»<sup>17</sup>, e que ecoa nos seguintes versos:

And can I ever bid these joys farewell?  
 Yes, I must pass them for a nobler life,  
 Where I may find the agonies, the strife  
 Of human hearts [...]

(*Sleep and Poetry*)

É interessante reparar-se que enquanto para Keats a capacidade de dar resposta cabal aos mecanismos da imaginação é ancilar a o ser capaz de ultrapassar a fronteira da maturidade, para Wordsworth, na «Ode: Intimations of Immortality»<sup>18</sup> (como para Coleridge em «Dejection», embora de forma um pouco diferente), esta chegada implica a perda — ou pelo menos o risco de perda — da visão imaginativa:

Whither is fled the visionary gleam  
 Where is it now, the glory and the dream?

A urgência de Keats em correr para aquela meta é tanto mais genuína quanto ele parece adivinhar o pouco tempo de que dispõe, em vida, para chegar a feitos poéticos de vulto:

Oh, may these joys be ripe before I die.

(*Sleep and Poetry*)

---

<sup>17</sup> W. Wordsworth e S. T. Coleridge, *Lyrical Ballads*, editado por R. L. Brett e A. R. Jones, Londres, Methuen, ed. 1978.

<sup>18</sup> W. Wordsworth, *Wordsworth selected by Lawrence Durrell*, Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books, 1973.

Ou, como escreve, um ano depois, partindo também de objectos de arte,

My spirit it too weak — mortality  
Weighs heavily on me like unwilling sleep,  
And each imagined pinnacle and steep  
Of godlike hardship tells me I must die  
Like a sick eagle looking at the sky.

(*On Seeing the Elgin Marbles*)

Parece haver, assim, um estranho (ele é sempre inexplicável) pressentimento<sup>19</sup> da aproximação da morte, e a consciência do esforço a desenvolver em demanda da perfeição; perfeição essa que, em 1819<sup>20</sup>, as odes logram atingir, permitindo-lhe encontrar-se presente na memória das gerações vindouras. A comparação, em 1817, com «a sick eagle» compreender-se-á melhor, se pensarmos na quarta estância da «Ode to a Nightingale» (1819), quando o poeta afirma que «I will fly [...] on the viewless wings of Poesy», agora dominando já o verso com a mestria (da qual sempre duvidará um pouco) a que os seus pósteros virão a dar, quase unanimemente, justificado reconhecimento<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> É claro que estes pressentimentos não são invulgares na literatura (são mesmo um processo literário de larga e ilustre tradição). Entre muitos exemplos, poder-se-á invocar — até porque o seu nome aparece na epígrafe deste trabalho — o caso português de um nosso contemporâneo, Ruy Belo, e a coincidência de o seu último livro — já publicado postumamente — se intitular, *Despeço-me da Terra da Alegria*.

<sup>20</sup> O poeta não disporá de mais do que dois anos para viver.

<sup>21</sup> Assim constata Walter Jackson Bate: «No English poet since the middle of the seventeenth century seems to have attracted a wider variety of readers, and for a more nearly unbroken period of time, than Keats. Almost every other poet has suffered periods either of comparative neglect or of a drop in critical esteem (the two do not necessarily go together) [...] But the interest in Keats, already strong by the 1850s, has become more deeply rooted every decade. In the period between the two World Wars, even the most single-minded opponents of all that the nine-

A «Ode on a Grecian Urn» é composta imediatamente após a dedicada «a um rouxinol» e, de certo modo, é complementar desta, se as entendermos como expressão da precariedade do ser, e do desejo de o poeta tocar a imortalidade — através mesmo do desejo de experimentar a morte: «now more than ever seems it rich to die»<sup>22</sup> — apenas realizável no terreno ideal da imaginação. Assim o parece entender David Perkins, quando escreve<sup>23</sup>:

The advantage of the urn is that it does convey the notion of experience immortally prolonged, but it does not readily allow the poet to enter and share the life it portrays. He has to stand on the outside as a spectator. The nightingale, however, has a living identity and sings to the senses, thus allowing a massive sympathetic response. The liability is that unlike the urn the song of the nightingale does not suggest something potentially eternal.

A situação dramática representada pela relação directa do poeta com aquele pássara simbólico — por isso lhe é dedicada a ode — transforma-se em comentário sobre a história estática e duradoira que o vaso conta. Eis por que a ode é *sobre* um vaso grego e não *a* um vaso grego (como comumente se entende e se verte na nossa língua), detalhe a que Earl Wasserman<sup>24</sup>, iluminadoramente, presta atenção.

O vaso grego de Keats retrata duas cenas antitéticas, uma dionisiaca e outra apolínea, que constituem um símbolo da dualidade humana (e do próprio poeta) e fornecem plena prova da capacidade de Keats para fazer co-habitar elementos opostos. Contrariamente à máscara de bronze de que Jorge de

---

teenth century was said to represent (romantic emotionalism, the cult of revery, naturalism, representational art) dropped their weapon when they came to Keats and found themselves regarding him not only with admiration but a rather strong personal sympathy» (in *Keats, a Collection of Critical Essays*).

<sup>22</sup> O verso pertence à sexta estância da «Ode to a Nightingale».

<sup>23</sup> David Perkins, «The Ode to a Nightingale», in *Keats, a Collection of Critical Essays*, p. 103.

<sup>24</sup> Earl Wasserman, «The Ode on a Grecian Urn», *ibid.*, p. 139.

Sena parte para escrever o seu poema, o poeta inglês escreve sobre um vaso sem existência real, que idealiza. Isto no-lo confirma Maurice Bowra <sup>25</sup>:

Now it is clear that, if Keats describes a marble vase, it must be of the neo-Attic kind which had so wide a vogue in the Greco-Roman world. Marble vases of the earlier periods are very rare, and it is most unlikely that Keats ever saw one. But the difficulty arises that these neo-Attic marble vases portray not two separate scenes, as do black-figured and red-figured vases of the classical age, but a single scene which goes round the circumference and makes a continuous design.

O poeta não deixa de ter como referentes, fundamentalmente, dois vasos — cada um representando a cena que se opõe à do outro (como também dá conta Bowra) — mas para sintetizar, no seu vaso imaginado, as cenas gravadas naqueles. O próprio Keats nos ajuda a reconhecer a pertinência do julgamento do crítico inglês quando, na «Ode on Indolence», dá corpo aos nomes de *Love*, *Ambition* e *Poesy*, através da comparação com três figuras num vaso grego. Na última estância da ode, ao despedir-se dessas três realidades impalpáveis («So, ye three Ghosts, adieu!»), o poeta diz, muito claramente:

Fade softly from my eyes, and be once more  
In masque-like figures on the *dreamy urn*. <sup>26</sup>

A figura de bronze em que Jorge de Sena se inspirou para compor «A Máscara do Poeta» não pode, propriamente, ser considerada um objecto de arte — o autor mesmo o afirma no post-fácio supra-citado e no próprio poema — contrariamente ao vaso de Keats, que, apesar de imaginado, indubitavelmente o é. Keats descreve as cenas de um vaso grego para fazer um comentário sobre a fragilidade do Homem e a mutabilidade da vida, contrapostas à grandeza e perdurabi-

<sup>25</sup> Maurice Bowra, *The Romantic Imagination*, Oxford University Press, 1950, ed. 1978, pp. 128-129.

<sup>26</sup> Sublinhado nosso.

lidade da arte; Sena prefere meditar, principalmente, sobre o poeta cuja importância deu azo a que aquela máscara fosse moldada.

Esta intenção do poeta português é, desde logo, revelada pelo metaforizar do termo *máscara*. Partindo do conceito de *negative capability*<sup>27</sup>, Keats acaba por defender a impessoalidade do «eu» do texto, que irá repercutir-se, de futuro, nas poéticas de alteridade que passam pelos monólogos dramáticos de Robert Browning e pelo exemplo extremo da heteronímia pessoana, e que Rimbaud tão bem soube traduzir na afirmação «je est un autre» — para não nos determos no «Madame Bovary c'est moi» de Flaubert. Não espanta, portanto, que o camaleão seja a analogia preferida para designar o poeta, não só para Keats como também para Shelley<sup>28</sup>. A *máscara* não é já o signo representativo do objecto de que o poema partiu, transformou-se na metáfora que significa a essencial pluralidade do poeta:

Outra era a máscara [...]

.....

Foi essa que puseste quando te moldaram:  
 não a do homem que eras e a máscara cingia  
 como a do poeta que só esse homem era,  
 mas a outra, que nenhum artista te veria  
 senão tu próprio, nem mesmo ficaria  
 em moldagem alguma [...] <sup>29</sup>

É porque o poeta não tem uma só identidade que este se permite situar ora num estado, ora no seu contrário e, eventualmente, tentar fundi-los. Por isso necessita Jorge de Sena

<sup>27</sup> «When a man is capable of being in uncertainties, Mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact & reason». As palavras são de John Keats e encontram-se citadas por Walter Jackson Bate, *op. cit.*, p. 56.

<sup>28</sup> Vide o poema «An Exhortation», in *Selected Poems of P. B. Shelley*, editado por John Holloway, Londres, Heinemann, ed. 1969.

<sup>29</sup> Todos os excertos de Jorge de Sena que, de agora em diante, se transcrevem, pertencem a «A Máscara do Poeta», salvo quando se indique o contrário.

de utilizar o oxímoro, «sereno Diónisos, convulso Apolo», para dar a exacta medida daquele que, como escreve, é «um dos poetas e uma das consciências poéticas que sempre mais admirei»<sup>30</sup>. Aquele epíteto é, pois, a expressão mais económica da união de contrários que o plural Keats busca na «Ode on a Grecian Urn». Assim nos esclarecem as palavras de Earl Wasserman<sup>31</sup>:

True perception of essence, it is clear, requires something more than a subjective perceptual relationship; it must result from a fellowship with essence, and this fellowship comes about through an alchemy whereby the poet's identity is destroyed. In the ode, therefore, as Keats moved to a more intimate and self-obliterating relationship with the urn and the figures on it, so proportionately their apparent oppositions — chastity-marriage, deities-mortals, pursuit-escape, song-no-song — were blotting each other out; and the unselfed Keats was entering into a fellowship with their vital inwardness in which these oppositions are resolved.

Jorge de Sena, ao trasladar metáforas — «bride of quietness» e «cold pastoral» — que Keats inventara apenas para o vaso, acaba por realizar a mais alta metamorfose: a poesia do poeta inglês ganha os atributos que ele só encontrava no vaso. É ainda sob esta *luz diferente* que a «doce melodia / mais doce ainda quanto não ouvida» não representa apenas a que está cristalizada pela pose do tocador de flauta gravado no vaso, mas também esse som absoluto e, portanto, inaudível a que Keats aspirava, sempre insatisfeito com a sua produção poética.

Afinal, Sena repõe apenas a verdade dos factos, quando se lança em «defesa da poesia» que o outro, humildemente, não ousou defender<sup>32</sup>. É que o poema de Keats conta, com igual

<sup>30</sup> «Notas a alguns poemas», *op. cit.*, p. 232.

<sup>31</sup> Earl Wasserman, *op. cit.*, p. 120 .

<sup>32</sup> *Sylvan historian who canst thus express  
A flowery tale more sweetly than our rhyme!*

(«Ode on a Grecian Urn»)

excelência, a história que o vaso conta, e ambos transportam consigo aquela «beleza» que é «uma alegria eterna».

Tal como o vaso grego expressa, Keats, com «o pensamento arguto penetrando as coisas» (segundo Sena), compôs um poema que é a afirmação humana do desejo de «humildemente repudi[ar] a morte»<sup>33</sup>. Para Jorge de Sena, esse repúdio traduzir-se-ia em sentida revolta, que outros versos da mesma obra deixam entrever:

De morte natural nunca ninguém morreu.  
Não foi para morrer que nós nascemos [...]

(*A Morte, o Espaço, a Eternidade*)

Para os dois poetas, cabe a eternidade num momento (privilegiado embora). Shelley — que também não acreditava em outra eternidade que não essa — ao dedicar à morte de Keats um dos seus mais belos e comovidos poemas, encontrou talvez a resposta possível:

He is not dead, he doth not sleep —  
He hath awakened from the dream of life —  
.....  
He lives, he wakes — 'tis Death is dead, not he;  
Mourn not for Adonais.

«A Máscara do Poeta», de Sena, implicitamente acompanha Shelley na sua pretensão de que o essencial de Keats estava ainda vivo. Da melhor maneira ambos o fazem, porque em poesia. O que um dia acontecerá porventura, merecidamente, a esse grande Português a quem as honras estavam reservadas póstumas.

---

<sup>33</sup> Herberto Helder, *Poesia Toda - I*, Lisboa, Plátano Ed., 1973:

*Humildemente dissipo a solidão, [...]*  
*mereço a poesia.*

— *Humildemente repudio a morte.*

(«Ciclo I»)

<sup>34</sup> Percy Shelley, «Adonais», *op. cit.*, p. 68.