

# O GRITO DE GOYA EM POETAS PORTUGUESES: SENA, AMARAL, JONAS E BRAGA

## GOYA'S CRY IN PORTUGUESE POETS: SENA, AMARAL, JONAS AND BRAGA

*Roberto Bezerra de Menezes<sup>1</sup>*

---

### RESUMO

Não raro, encontramos, na poesia portuguesa moderna e contemporânea, o diálogo com outras artes, em especial a pintura e a música. Fonte para poetas e filósofos, a arte pictórica por vezes engendra um pensamento que se detém na materialidade da tela, mas que pode expandir-se para outras veredas, principalmente quando se trata de uma obra que conserva elementos históricos determinantes para o nosso mundo ocidental. É este o caso da famosa tela de Francisco de Goya, de 1814, intitulada “Três de maio de 1808”, que adquiriu o status de emblema nacional espanhol, resguardando um grito que ecoa fortemente até os dias atuais. É, pois, diante do reconhecimento da importância desse quadro que alguns poetas vão escrever evocando a sua presença, num gesto dialógico produtivo para a poesia. Interessa a esta reflexão, portanto, analisar poemas de Jorge de Sena (“Carta a meus filhos sobre os fuzilamentos de Goya”), Ana Luísa Amaral (“Um pouco só de Goya: carta a minha filha”), Daniel Jonas (“Dos fuzilamentos da montanha do Príncipe Pío”) e Jorge Sousa Braga (“Cansados de estarem...”) que muito diretamente remetem à pintura de Goya, reverberando o seu grito mudo de diversas maneiras, tanto na condição de iconotextos (LOUVEL, 2006) quanto de documentos culturais que se debruçam sobre o indivíduo na modernidade.

PALAVRAS-CHAVE: Iconotexto. Pintura. Poesia Portuguesa Moderna e Contemporânea.

## ABSTRACT

It is not uncommon to find, in modern and contemporary Portuguese poetry, a dialogue with other arts, especially painting and music. A source for poets and philosophers, pictorial art sometimes engenders a thought that stops at the materiality of the canvas, but that can expand to other paths, especially when it comes to a work that preserves decisive historical elements for our Western world. This is the case of the famous painting by Francisco de Goya, from 1814, entitled “Three of May, 1808”, which acquired the status of the Spanish national emblem, safeguarding a cry that echoes strongly to the present day. It is, therefore, in face of the recognition of the importance of this painting that some poets will write evoking its presence, in a productive dialogic gesture for poetry. For this reflection, it is therefore interesting to analyze poems by Jorge de Sena (“Letter to my sons on the shootings of Goya”), Ana Luísa Amaral (“A little lonely from Goya: a letter to my daughter”), Daniel Jonas (“Of the shootings of the Príncipe Pío mountain”) and Jorge Sousa Braga (“Tired of being...”) which very directly refer to Goya’s painting, reverberating his silent scream in different ways, both as iconotexts (LOUVEL, 2006) as well as cultural documents that focus on the individual in modernity.

KEYWORDS: Iconotext. Painting. Modern and Contemporary Portuguese Poetry.

*“Entrar nesta pintura eu queria  
Se à entrada não pedissem a poesia.”  
(Daniel Jonas)*

As relações entre poesia e pintura (e outras artes) é um campo de estudo e pesquisa tanto no âmbito acadêmico quanto entre poetas que, atentos à arte além da letra literária, interrogam outros mundos e outras dimensões criativas. Esta breve reflexão nasceu de leituras de poetas portugueses modernos e contemporâneos e da percepção de que muitos deles retornam a uma tela de Goya das mais intrigantes, não porque sua beleza resida em algum mistério, mas pela força mesma da cena ali cristalizada. Refiro-me à tela intitulada “Três de maio de 1808” e aos poemas de Jorge de Sena (“Carta a meus filhos sobre os fuzilamentos de Goya”), Ana Luísa Amaral (“Um pouco só de Goya: carta a minha filha”), Daniel Jonas (“Dos fuzilamentos da montanha do Príncipe Pío”) e Jorge Sousa Braga (“Cansados de estarem...”). É, portanto, no diálogo com a tela que esses poemas se fazem, mas não só: tanto Jonas quanto Amaral também dialogam com o poema de Sena, uma espécie de poema catalizador de poemas. No caso do último exemplo, o de Braga, veremos que a intenção é outra, longe das ideias de homenagem e de linhagem que presidem os anteriores.

Antes de passar aos exemplos supramencionados, é importante retomar alguma notícia sobre a tela de Goya em causa. Ela põe à nossa vista um pelotão de fuzilamento francês no momento da execução de 43 espanhóis, como exemplo de punição contra os rebeldes que tentaram evitar a invasão francesa ocorrida no dia anterior, 2 de maio de 1808. Como Goya era pintor da realeza espanhola, e continuou a ser durante a ocupação orquestrada por Napoleão Bonaparte, somente um ano depois do término do domínio francês ele se pôs a pintar a tela, ou seja, seis anos após o acontecimento retratado. O grande destaque da cena é o homem vestido de camisa branca com os braços abertos, numa pose a se assemelhar à crucificação de Jesus Cristo, inclusive com sua mão direita a exibir um estigma, completando a visão de que se trata de um mártir perante tanta injustiça e violência orquestradas pela guerra. Reparemos esses aspectos na tela abaixo reproduzida:



Fig. 1 – Francisco de Goya, *El tres de Mayo de 1808 ou Los fusilamientos de Príncipe Pío* (1814)  
Óleo sobre tela, 268 × 347 cm, Madri, Museu do Prado

Em seu instigante volume *Goya à sombra das luzes*, Tzvetan Todorov nos fornece alguns elementos dos bastidores desse período, especificamente sobre o duplo objetivo do pintor ao propor representar tais cenas: a sua recuperação financeira e o desejo de ganhar a reputação de patriota (2014, p. 155). Especificamente sobre a tela “Três de maio de 1808”, Todorov diz: “aqui, as simpatias do pintor se dirigem claramente às vítimas, bem diferenciadas de seus executores” (2014, p. 155). E completa:

Vistos de costas, os soldados não têm rosto nem individualidade; estão ali, organizados em linha, somente para acionar os fuzis, e abrirão fogo no instante seguinte. Diante deles,

a vítima central se destaca graças à camisa branca e à calça amarela; como sugerem seus braços abertos, e os estigmas em suas palmas, esse homem é um duplo do Cristo crucificado. De fato, a propaganda católica da época apresentava Napoleão como um anticristo. (TODOROV, 2014, p. 156).

São, pois, esses detalhes e essas leituras que fazem desta tela “uma obra-prima que hoje fala a todos e diz a verdade sobre esses fatos e os sentimentos que eles suscitam” (TODOROV, 2014, p. 156). Veremos que os poetas aqui convocados aproveitam – uns mais, outros menos – esses aspectos destacados para elaborar reflexões poéticas que ultrapassam a ideia de releitura deslocada no tempo, promovendo e prolongando uma inquietação e um reconhecimento suscitado pela arte pictórica de Goya.

Sobre as relações entre texto e imagem, entre poesia e pintura, é importante retomar algumas ideias teóricas que nos ajudam a compreender como esse gesto dialógico pode ser produtivo. É inegável que a noção de *écfrase* é a primeira que vem à tona quando pensamos nesse tipo de relação. Segundo Claus Clüver (1997, p. 26), um dos mais importantes teorizadores do tema em atividade, a *écfrase* pode ser definida como “a verbalização de um texto real ou fictício composto num sistema *sígnico não-verbal*”. Tal definição atualiza a discussão sobre a *écfrase* ao alargar o leque do que é entendido por “*não-verbal*”, propiciando novas investigações nesta área de estudos.

Liliane Louvel, por sua vez, busca pensar essa relação a partir do que chama “*poética do iconotexto*”. Segundo seu argumento, a *poética do iconotexto* parte do princípio de que uma determinada imagem deve ser evocada por um texto, estabelecendo uma relação entre “*imagem-imaginário-imaginação*” (2006, p. 191). O *iconotexto* pressupõe a coexistência da evocação da imagem no texto, um entrelugar que faz uso da *dialogia* para gerar sentidos. Essa atitude, entretanto, não faz com que o *iconotexto* esteja “numa situação de ancoragem no real, mas estaria duplamente desligado, passando a evoluir no centro da representação e não mais num sistema normativo, em que o plano da representação entra ainda em interseção com o plano da realidade” (2006, p. 192-193).

É, portanto, com essas reflexões em mente que avanço para os exemplos supracitados, de modo a mostrar que cada caso apresenta uma particularidade que o faz singular neste rol de releituras e de meditações poéticas.

Gostaria de começar, pois, pelo princípio. Ou, melhor dizendo, por aquele que é lido como um livro pioneiro, na poesia portuguesa, desse modo de fazer poesia em diálogo com as artes plásticas e com imagens: as *Metamorfoses* de Jorge de Sena. Nas palavras de Ida Alves, “*Metamorfoses* é, sem dúvida, um livro de imagens e de imaginação, semeando, de forma original e até hoje provocativa, uma reflexão crítica sobre o ato estético.” (2017, p. 79). É nesse volume que encontramos o poema “Carta a meus filhos sobre os fuzilamentos de Goya”. Esse livro de Sena foi concebido para

apresentar lado a lado imagem e o “produto” por ela gestado: a *meditação* textual. Tal expressão é derivada do verbo escolhido por Jorge de Sena para definir esse conjunto de poemas: “desejo definido, ainda que impreciso, de meditar poeticamente no sentido [...] de determinados objectos estéticos” (1978, p. 155). Eis o poema na íntegra (SENA, 1978, p. 127-128):

Não sei, meus filhos, que mundo será o vosso.  
É possível, 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 ha-  
viam vivido,  
ou suas cinzas dispersas para que delas não restasse memória.  
Às vezes, por serem de uma raça, outras  
por serem de uma 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. Mais 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 sémen  
a caminho do mundo que vos sonho.  
Acreditai que nenhum mundo, que nada nem ninguém  
vale mais que uma vida ou a alegria de tê-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 objeto  
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 só 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 Junho 59*

Como se vê ao final, o poema de Sena data de 25 de junho de 1959, escrito, portanto, poucos meses antes do escritor dar início ao seu exílio forçado pelas circunstâncias políticas decorrentes da ditadura salazarista em Portugal. Para além da importância da data dos poemas e dos livros, que o autor já deixou evidente em seu importante prefácio à *Poesia-I<sup>2</sup>*, essas circunstâncias pessoais e políticas ajudam na compreensão do referido poema. Desde a partida, encontra-se, nesse texto, um estado de alma parte desiludido, parte esperançoso sobre o mundo por vir, sintetizado já em seus primeiros versos: “Não sei, meus filhos, que mundo será o vosso./ É possível, tudo é possível, que ele seja/ aquele que eu desejo para vós. [...]” (SENA, 1978, p. 127).

A referência de Jorge de Sena ao quadro de Goya passa não por uma descrição pictural da tela, mas pela menção aos fatos históricos que a inspiraram. O poeta ressalta a dimensão ética que moveu a indignação do pintor: “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 [...]” (SENA, 1978, p. 127-128). Note-se que a identificação com o pintor mediada pelo horror à violência, à guerra e às injustiças é o que permite a intersecção entre as duas artes: pintura e poesia. De acordo com a pesquisadora Kássia da Cunha, “Jorge de Sena transmite, em texto, o que comovera o pintor, demonstrando mais uma vez que para um intelectual não é possível assistir passivamente aos fatos: é necessário um posicionamento crítico com relação ao mundo que o cerca.” (CUNHA, 2010, p. 212). Essa assertiva ajuda a compreender a projeto poético de Sena, sintetizado por ele na ideia de *testemunho*, opondo-se à poética do fingimento de Fernando Pessoa:

o «testemunho» é, na sua expectação, na sua discrição, na sua vigilância, a mais alta forma de transformação do mundo, porque nele, com ele e através dele, que é antes de mais linguagem, se processa a remodelação dos esquemas feitos, das ideias aceites, dos hábitos sociais inconscientemente vividos, dos sentimentos convencionalmente aferidos. (SENA, 1977, p. 26).

Muitos anos depois, Ana Luísa Amaral, no poema “Um pouco só de Goya: carta a minha filha”, atualiza a meditação seniana ao trocar a relação paterna pela relação materna, usando o feminino tanto para o remetente desse poema-carta quanto para o destinatário: sua filha. É patente, desde o título, a ligação que esse poema mantém não só com a tela de Goya, mas com Sena, sobretudo pela utilização do dispositivo da carta, que, por sua vez, fornece as pistas para a compreensão, prévia à leitura, de qual tela do pintor espanhol Ana Luísa Amaral se refere. Nesse sentido, este segundo poema em análise pode ser lido como um exercício de écfrase da écfrase, isto é, não é possível desde logo ler o poema de Amaral sem ter em conta os dois outros vértices desse encontro artístico: a tela de Goya e a meditação poética de Sena. E o que isso implica? Sobretudo a consciência de que a poesia, seja ao lado da pintura ou de outro poema, se constrói como elemento cultural em constante abertura e permeabilidade a diversos discursos. Passemos à leitura do poema de Ana Luísa Amaral (2010, p. 357-358) para que se possa assinalar esse diálogo a (por enquanto) três vozes (ou seriam duas vozes e uma mão?):

#### UM POUCO SÓ DE GOYA: CARTA A MINHA FILHA:

Lembras-te de dizer que a vida era uma fila?  
Eras pequena e o cabelo mais claro,  
mas os olhos iguais. Na metáfora dada  
pela infância, perguntavas do espanto  
da morte e do nascer, e de quem se seguia  
e porque se seguia, ou da total ausência  
de razão nessa cadeia em sonho de novelo.

Hoje, nesta noite tão quente rompendo-se  
de junho, o teu cabelo claro mais escuro,  
queria contar-te que a vida é também isso:  
uma fila no espaço, uma fila no tempo,  
e que o teu tempo ao meu se seguirá.

Num estilo que gostava, esse de um homem  
que um dia lembrou Goya numa carta a seus  
filhos, queria dizer-te que a vida é também  
isto: uma espingarda às vezes carregada  
(como dizia uma mulher sozinha, mas grande  
de jardim). Mostrar-te leite-creme, deixar-te  
testamentos, falar-te de tigelas — é sempre  
olhar-te amor. Mas é também desordenar-te à  
vida, entrincheirar-te, e a mim, em fila descontínua  
de mentiras, em carinho de verso.

E o que queria dizer-te é dos nexos da vida,  
de quem a habita para além do ar.  
E que o respeito inteiro e infinito  
não precisa de vir depois do amor.  
Nem antes. Que as filas só são úteis  
como formas de olhar, maneiras de ordenar

o nosso espanto, mas que é possível pontos  
paralelos, espelhos e não janelas.  
E que tudo está bem e é bom: fila ou  
novelo, duas cabeças tais num corpo só,  
ou um dragão sem fogo, ou unicórnio

ameaçando chamas muito vivas.  
Como o cabelo claro que tinhas nessa altura  
se transformou castanho, ainda claro,  
e a metáfora feita pela infância  
se revelou tão boa no poema. Se revela  
tão útil para falar da vida, essa que,  
sem tigelas, intactas ou partidas, continua  
a ser boa, mesmo que em dissonância de novelo.

Não sei que te dirão num futuro mais perto,  
se quem assim habita os espaços das vidas  
tem olhos de gigante ou chifres monstruosos.  
Porque te amo, queria-te um antídoto  
igual a elixir, que te fizesse grande  
de repente, voando, como fada, sobre a fila.  
Mas por te amar, não posso fazer isso,  
e nesta noite quente a rasgar junho,  
quero dizer-te da fila e do novelo  
e das formas de amar todas diversas,  
mas feitas de pequenos sons de espanto,  
se o justo e o humano aí se abraçam.



A vida, minha filha, pode ser  
de metáfora outra: uma língua de fogo;  
uma camisa branca da cor do pesadelo.  
Mas também esse bolbo que me deste,  
e que agora floriu, passado um ano.  
Porque houve terra, alguma água leve,  
e uma varanda a libertar-lhe os passos.

Talvez seja oportuno reforçar a ligação com o exemplo de Sena também a partir de versos destacados desse poema de Amaral. Esse diálogo fica evidente, por exemplo, no momento em que Amaral menciona o “estilo” de Sena: “Num estilo que gostava, esse de um homem/ que um dia lembrou Goya numa carta a seus/ filhos [...]” (AMARAL, 2010, p. 357). Mas não é somente nesses aspectos mais explícitos que residem as aproximações possíveis. Como em Sena, este poema de Amaral apresenta dois tempos: o da mãe, que se assume como sujeito poético, e o da filha. Ambos os tempos encontram seu ponto de confluência no poema. E perduram.

Da tela de Goya, Amaral recupera duas imagens-síntese: a espingarda, no poema metaforizada para além do contexto do quadro, adotando observações mais amplas sobre a vida, e a camisa branca “da cor do pesadelo”, mais aproximada à potencial morte representada em tela, também avizinhada do cabelo reiteradamente afirmado como mais claro na infância da filha.

De igual modo, as imagens da fila e do novelo, duas formas de metaforizar a vida, são essenciais para compreender o ponto central deste poema: enquanto a fila apresenta uma ordenação para sucessão de tempos de que se faz a vida, o novelo embaralha os caminhos, em tom de “dissonância” (2010, p. 358) a confundir os “nexos da vida” (2010, p. 357). A poeta reconhece “Que as filas só são úteis/ como formas de olhar, maneiras de ordenar/ o nosso espanto, mas que é possível pontos/ paralelos, espelhos e não janelas.” (2010, p. 357). Isto posto, é de se aceitar que, como Sena, Ana Luísa Amaral reflete sobre a vida que se vive e a vida que passa, assim como a vida que deixamos (os filhos, a filha). Essa imagem mostra como a reflexão sobre a vida se encontra com a ideia da sucessão dos tempos, tempos esses que à poesia interessa articular. Ao final do poema, Amaral retoma Sena também pela imagem da metamorfose, quando se refere ao bulbo tornado flor: mais uma vez a vida e o tempo são centrais para esta meditação em segunda mão, atualizada em singular mirada.

O próximo poema a ser convocado para esta breve reflexão é retirado da obra *Bisonte*, de Daniel Jonas (2016, p. 70-73). Ei-lo na íntegra:

Dos fuzilamentos da montanha do príncipe Pío

Meus filhos, não vos imagino outro destino  
que o de manterdes a camisa alva  
na eternidade do quadro onde o condenado  
ficou a salvo das baionetas  
e dos galgos dos fuzis  
ante a carnificina nas pedras,

já quando uma pilha de mártires dormia  
na bovina terracota  
e a lanterna mágica  
alumiava ainda os que iriam morrer.

Não vos desejo a culpa nem o martírio,  
este cansaço obsequioso de viver  
ou a ilógica linguagem da conquista,  
o xadrez dialéctico do poder,  
a pena dos visitantes de museu,  
nem vos desejo por *repoussoir* de cena  
mas não vos concebo sequer no centro da carnificina,  
não vos quero no branco e no ocre da luz  
da suspensão do tempo,  
qualquer ferimento nos vossos santos corpos  
será para mim tão infernal quanto supô-lo.

Não vos trouxe para a matança.  
Não foi isso que pedi ao Senhor da Noite.  
Julgara-vos acaso a salvo  
da depredação do comércio do império,  
queria para vós um sorriso habitável,  
do sonho da retórica da conquista  
queria-vos apartados e insones.

Vede o que fizeram do cordeiro.  
Vede-o balindo combalido, gritando no granito,  
na areia, escorrendo os dentes pela pedra,  
sulcando a pedra, lambendo a pedra,  
mordendo autofágica dor,  
tombado como um tabernáculo,  
varrido pelo fogo e amontoado na poalha  
da sua imaterial primeira cinza.

Nós ensinamos a guerra.  
Nós construímos a destruição.  
Estamos todos muitos orgulhosos dos nossos pais,  
edificaram um império  
com o fio de prumo da espada  
e a roldanas ergueram as cabeças tenras nativas  
como torrões levantados do solo,  
recebendo cartas de aplauso  
e terras de comendas,  
lavrando solos e espevitando os campos  
com o adubo da cinza mortuária.

Quando observo o lento corrimão da história,  
filhos meus, sou renitente a deslizar a mão  
seja para subir seja para descer,  
e inglório me estaco no degrau pungente de mim mesmo  
e acendo uma luz tibia de naufrago  
na grande escadaria da noite,  
mar crespo  
colapso dos meus pés enfim perdidos.

Assim que, meus filhos, ave em desespero,  
me devore as asas e num poleiro mediano  
me perca a contemplar da escarpa  
as frias e revoltas águas  
refrescando o meu olhar no pélagos índigo  
de gumes fervilhantes  
fazendo das asas esmigalhadas  
duas muletas com que moribundo  
considere já nem o salto mas o irremediável desamparo.

Assim que de Goya ouça só um grito,  
a natureza-morta de humanos –  
uma perdiz ali, uma pêra, seria o mesmo –  
tombando numa mesa as amontoadas carnes  
sobrepostas em pirâmides obtusas, rombas,  
as gorduras de almas,  
onde antes eram crianças,  
corpos expelidos pelo milagre dos ventres,  
agora absorvidos no espetáculo dos tratados  
e por uma voragem centrípeta chamadas  
ao centro da insânia.

Queria para vós, meus filhos, um poema melhor,  
mas tudo o que vos prevejo é a desonra,  
o pão de pedra, o cinismo, a mesura de torcer  
e quebrantados quebrardes  
nas mãos implacáveis dos senhores da guerra.  
Se escapardes, ligeiramente indemnes,  
da debulhadora que os campos ensanguentados monda,  
se a um tirano, se a um instrumental, se ao vencedor,  
se aos filhos deste mundo, meus filhos, escapardes  
– e não vos queria santos mas tão-só decentes –  
seríeis lâmpada, pão, verdade,  
pó sob as sandálias de profeta  
mas resistindo à passada dos inclementes,  
isso, meus filhos, seria o céu para mim,  
ler na sina das plantas de vossos pés  
os vossos caminhos a decência semeados.

Não vos pretendo heróis,  
tão-só que escapeis.  
Tudo sob o sol é de Satã, o sol  
a roda de catarina.

Chega de sofrerdes de antemão.  
Quero para vós o preemptivo perdão,  
o ramo de oliveira antes das águas  
antes da salva de  
um pelotão de beijos.

Talvez valha inicialmente partir do título do poema, que, ao inserir a preposição “de” antes do título da tela, “Os fuzilamentos da montanha do Príncipe Pío”, leva o leitor a imaginar que o “assunto” do poema estará encerrado neste tópico. Ou seja: o poeta irá se deter a falar sobre, a propósito, a

partir da tela. Nesse sentido, há desde já uma diferença em relação ao poema de Jorge de Sena, que não usa Goya para além de uma referência pessoal, valorizando o gesto ético de denúncia do pintor, com o qual se identifica. E, claro, também é pretexto para as elucubrações sobre o presente e o futuro, mas, essencialmente, o poeta centra-se na denúncia de um mundo em desfazimento. No caso de Daniel Jonas, há um misto de descrição pictural, que não se quer precisa de modo a remontar o quadro por meio das palavras, e de reflexão sobre o mundo e a humanidade.

Ainda que predomine essa reflexão aparentada à de Sena, a descrição pictural ganha relevo pela perspectiva escolhida pelo autor. Na primeira estrofe, em que o vocativo do poema de Jorge de Sena (“meus filhos”) reaparece, é estabelecido desde logo o diálogo tripartido, como no poema de Ana Luísa Amaral. Ao contrário da anunciada morte dos 43 espanhóis e, principalmente, do sujeito de braços abertos e camisa branca, Jonas prefere enxergar nessa cena a sua impossibilidade, quer dizer, o fato de ela se encontrar para sempre congelada, um tempo que não oscilará nunca para a completude da ação. Se no discurso da história esse fuzilamento é fato dado, Jonas vê na tela de Goya a tensão que a encerra enquanto tal: “na eternidade do quadro onde o condenado/ ficou a salvo das baionetas/ e dos galgos dos fuzis/ ante a carnificina nas pedras,/ já quando uma pilha de mártires dormia/ na bovina terracota/ e a lanterna mágica/ alumiaava ainda os que iriam morrer.” (JONAS, 2016, p. 70). Nesse trecho, fica evidente o que de pronto chama a atenção do poeta na tela de Goya: os vivos congelados no tempo ante a morte iminente, os já mortos mártires ao chão e a luz que oferece um contraste entre os soldados franceses, sobretudo no lado direito da tela, o lado escuro, e os espanhóis encurralados, no lado esquerdo, o lado iluminado por essa “lanterna mágica”, termo que comporta uma insinuação do movimento intrínseco a esta cena, uma sequência de telas que poderiam dar cabo da ação. Ao lado dessa descrição, encontra-se um posicionamento claro do autor, tornando-se eco do poema de Sena. A violência e a injustiça que a tela recria e congela para perdurar no tempo é ressaltada pela escolha de abordagem de Jonas.

A reflexão de Daniel Jonas avança, na segunda estrofe, de modo a encontrar um lugar ideal para os “filhos” fora dos dois polos “culpa” e “martírio” – ou covardia e sacrifício, digo eu. Essa construção de um terceiro lugar fica evidente nos versos “não vos quero no branco e no ocre da luz/ da suspensão do tempo,/ qualquer ferimento nos vossos santos corpos/ será para mim tão infernal quanto supô-lo.” (JONAS, 2016, p. 70). Essa terceira via passa, por certo, pela ideia de supressão de conflitos dessa ordem, numa defesa do que irá chamar “um sorriso habitável” (2016, p. 71). Para completar essa crítica à guerra, recorda mesmo a figura do cordeiro de Deus, Jesus Cristo, na quarta estrofe, e seu sofrimento (“Vede o que fizeram do cordeiro./ Vede-o balindo combalido, gritando no granito,/ na areia, escorrendo os dentes pela pedra,” (2016, p. 71)). Entretanto, não deixa de se assumir parte da humanidade, construída em cima de guerra e de destruição: “Nós ensinamos a guerra./ Nós construímos a destruição.” (2016, p. 71).

Por último, cumpre trazer para esta breve reflexão mais um exemplo, no qual essa dinâmica de convívio e de homenagem (BELO, 2002) com Sena ao fundo é deixada de lado em favor do poema curto, da tirada cômica que tanto singulariza a voz poética de Jorge Sousa Braga. No conjunto “A greve dos controladores de voo”, constituído de poemas em prosa curtos, reunido em *O poeta nu*, encontramos os seguintes versos: “Cansados de estarem sempre na mesma posição, os fuzilados de Goya/ resolveram inverter os papéis e são agora eles que seguram os fuzis.” (BRAGA, 2014, p. 36). Como se percebe de pronto, a voz de Sena é totalmente subtraída para a equação poética: a referência direta é a tela de Goya, sem que seja necessário qualquer outro discurso (verbal ou não-verbal) para a sua compreensão. O que sugere o poema de Braga é a inversão de papéis entre algozes e vítimas, justificada pelo cansaço de suas posições em tela. Ora, como Jonas, Braga aproveita a natureza da pintura, o congelamento de uma cena, de uma ação, mas, ao contrário de Jonas, que torna produtivo esse porvir sempre por vir, Braga interfere na imagem eternizada em prol do cômico. Vê-se, então, que este exemplo difere dos anteriores pela ausência da meditação aos moldes de Sena e de qualquer relação parental que justifique o endereçamento no poema.

Ora, feito esse breve percurso, é oportuno concluir sintetizando algumas percepções aqui apresentadas: motivados pelo exemplo de Sena, Ana Luísa Amaral e Daniel Jonas apostam no poema longo e meditativo, ancorado na relação com a tela de Goya, mas extrapolando a sua dimensão imagética; em ambos, o endereçamento do poema permanece, reiterando a relação parental que inspirou e estruturou o poema de Sena; reafirmam a máxima seniana do tempo como um contínuo de que somos parte, que nos une – “nesta cadeia de que sois um elo” (SENA, 1978, p. 128) reaparece na imagem da “fila” e do “novelo” em Ana Luísa Amaral (2010) e no “lento corrimão da história” de Daniel Jonas (2016, p. 72). Por sua vez, Jorge Sousa Braga aposta na irreverência que o poema curto de intenção cômica pode trazer para a dimensão do poético, fazendo com que escutemos, neste conjunto de vozes, quatro gritos e uma risada.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Ida. Fixar o relâmpago em palavras. In: FRIAS, Joana Matos; EIRAS, Pedro; MARTELO, Rosa Maria (org.). *Ofício múltiplo: poetas em outras artes*. Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa; Edições Afrontamento, 2017. p. 77-92.

AMARAL, Ana Luísa. *Inversos – poesia 1990-2010*. Alfragide: Publicações Dom Quixote, 2010.

BELO, Ruy. As influências em poesia. In: *Na senda da poesia*. Ed. Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002. p. 284-286.

BRAGA, Jorge Sousa. *O poeta nu*. 2 ed. Porto: Assírio & Alvim, 2014.

CLÜVER, Claus. Ekphrasis Reconsidered: on Verbal Representations of Non-Verbal Texts. In: LAGERROTH, Ulla-Britta; LUND, Hans; HEDLING, Erik (ed.). *Interart Poetics: Essays on the Interrelations between the Arts and Media*. Amsterdam; Atlanta: Rodopi, 1997. p. 19-33.

CUNHA, Kássia Fernandes da. O viajante Jorge de Sena: olhar de um intelectual sobre o mundo. In: ALVES, Ida (org.). *Um corpo inenarrável e outras vozes: estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*. Niterói: EdUFF, 2010. p. 203-214.

JONAS, Daniel. *Bisonte*. Porto: Assírio & Alvim, 2016.

LOUVEL, Liliane. A descrição “pictural”: por uma poética do iconotexto. In: ARBEX, Márcia (org.) *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, 2006. p. 191-220.

SENA, Jorge de. *Poesia-I*. 2 ed. Lisboa: Moraes Editores, 1977.

SENA, Jorge de. *Poesia-II*. Lisboa: Moraes Editores, 1978.

TODOROV, Tzvetan. *Goya à sombra das luzes*. Trad. Joana Angélica d’Avila Melo. São Paulo: Companhia das Letras: 2014.

*Recebido para avaliação em 26/05/2022*  
*Aprovado para publicação em 04/09 /2022*

## NOTAS

1 Doutor em Estudos Literários (Literaturas Modernas e Contemporâneas) pela Universidade Federal de Minas Gerais e Mestre em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará, onde também concluiu o curso de Letras – Português-Francês. Atualmente, cumpre estágio pós-doutoral (PNPD/CAPES) junto ao Programa do Pós-Graduação em Estudos Literários – Pós-Lit/UFMG. É editor da revista *Tamanha Poesia* e integra o comitê editorial da *Revista do Centro de Estudos Portugueses*. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9504-5388>.

2 Refiro-me ao trecho em que o autor explica a linearidade e, ao mesmo tempo, a sobreposição dos conjuntos de poemas recolhidos sobre o título *Poesia-I*, a saber: *Perseguição* (1942), *Coroa da terra* (1946), *Pedra filosofal* (1950) e *As evidências* (1955). Sobre a importância da data e do tempo, Sena diz: “É por isso que para mim a data tem uma importância que parecerá ridícula e presunçosa a muitos. Não direi que a poesia é um diário íntimo, ou o registo dos factos significativos de uma autobiografia espiritual. Mas tenho para mim – opositor declarado de todas as formas de idealismo (e não idealidade) e inimigo feroz de todos os aspectos espúrios da sobrevivência – que ao tempo só escapamos com alguma dignidade, na medida em que, sem subserviência, o tornamos co-responsável dos nossos escritos.” (SENA, 1977, p. 27).