

Mestrado em Estudos Literários, Culturais e  
Interartes  
LITERATURA PORTUGUESA,  
LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

«Linguagem para  
povoar o mundo»:  
Da Poesia (Neo)Barroca  
de Daniel Jonas  
Nuno Filipe Santos  
Silva Azevedo

**M**

2017



**Nuno Filipe Santos Silva Azevedo**

**«Linguagem para povoar o mundo»:  
Da Poesia (Neo)Barroca de Daniel Jonas**

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes,  
orientada pelo Professor Doutor Pedro Jorge Santos da Costa Eiras  
e coorientada pela Professora Doutora Zulmira da Conceição Trigo Gomes Marques Coelho  
Santos

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

setembro de 2017



«Linguagem para povoar o mundo»:  
Da Poesia (Neo)Barroca de Daniel Jonas

Nuno Filipe Santos Silva Azevedo

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes,  
orientada pelo Professor Doutor Pedro Jorge Santos da Costa Eiras  
e coorientada pela Professora Doutora Zulmira da Conceição Trigo Gomes Marques Coelho  
Santos

Membros do Júri

Professora Doutora Rosa Maria Martelo  
Faculdade de Letras - Universidade do Porto

Professora Doutora Ana Paula Coutinho Mendes  
Faculdade de Letra - Universidade do Porto

Professor Doutor Pedro da Costa Eiras  
Faculdade de Letras- Universidade do Porto

Classificação obtida: 17 valores

*À minha mãe*



## Sumário

Agradecimentos.....	8
Resumo.....	9
Abstract .....	10
1. Introdução .....	11
1.1. Daniel Jonas, ou Como escrever sobre um poeta em atividade? .....	12
1.2. Barrocos e novos barrocos: Notas preliminares .....	17
1.3. «Considera tudo apenas uma exuberância barroca»: Sobre a poesia de Daniel Jonas ....	24
2. A cosmovisão barroca .....	27
2.1. «A glória de pequena maravilha!»: Da improvável temática do poema .....	28
2.2. «A grande dor da mudança»: Melancolia e temporalidade .....	37
2.3. «Toda a vida de um rio para a morte»: Da omnímota presença da morte .....	47
3. Poesia como forma.....	57
3.1. «Pensar que toda a arte é artifício»: A poesia como jogo. O jogo da poesia .....	58
3.2. Poesia e imagem: Um distinto olhar sobre as coisas .....	70
3.3. «Soneto, és um logro. Argh... Estás velho!»: O resgate do soneto .....	81
4. Conclusão.....	88
4.1. «Estou ligado a ti como dois hemisférios»: Uma poética do descentramento.....	89
4.2. «Um poema é: não pode ser de outra maneira»: Conclusões .....	99
Referências bibliográficas .....	101

## **Agradecimentos**

Primeiramente, nunca podendo ser de outro modo, agradeço ao Professor Pedro Eiras pela constante disponibilidade e incentivo.

À Professora Zulmira agradeço pela ajuda importantíssima na orientação bibliográfica e pela disponibilidade prestada.

Ao Daniel Jonas, pelo diálogo e incentivo.

Um último agradecimento aos meus amigos: ao Rafa, ao Joca, ao Nuno e ao Peter.



## **Resumo**

Este estudo consiste numa leitura da obra poética de Daniel Jonas, autor novíssimo da poesia portuguesa, à luz das características barrocas e neobarrocas nela presentes. Ter-se-ão em conta as estratégias retórico-estilísticas como o uso do soneto, o trabalho da linguagem ou o modo de criar imagens, e as escolhas temáticas, como a questão da melancolia ou a representação do tempo ao longo da obra. Este tipo de abordagem tem como objetivo proporcionar uma visão ampla mas detalhada da obra em questão.

**Palavras-chave:** Daniel Jonas; barroco; neobarroco; poesia; novíssimos; barroquismo.

## **Abstract**

This study shall be a reading of the poetic work of Daniel Jonas, a member of the Novíssimo generation of Portuguese poetry, paying attention to the Baroque and Neo-Baroque characteristics within his poems. It will consider rhetorical and stylistic strategies such as the use of Sonnets, language play, the creation of imagery, and thematic choices, including the use of melancholy and time as themes throughout his work. The objective of this approach is to provide a broad but detailed perspective on the poet's work.

**Keywords:** Daniel Jonas; baroque; neobaroque; poetry.

# **I. Introdução**

## **1.1. Daniel Jonas, ou Como escrever sobre um poeta em atividade?**

Escrever sobre um poeta vivo, tentar caracterizar a sua escrita, as suas tendências, ou colocá-lo numa determinada “constelação” literária, sem que a sua obra esteja completa, apresenta-se como uma tarefa árdua e, na maioria das vezes, arriscada. É um caminho movediço.

Em boa verdade, quando o objeto de estudo é uma obra inacabada, à partida, corre-se o risco de se ficar aquém, de sentir que se embarcou numa empresa impossível, dado que o objeto (a obra), pela sua incompletude, ainda se expandirá.

É necessário considerar, nestes casos, os livros já publicados enquanto totalidade, sendo esse conjunto todo o material disponível para a compreensão da mundividência do autor. Existem os seus temas prediletos, a sua metrificação predileta ou ainda um vocabulário querido, amiúde utilizado. Há, ainda, semelhanças entre os seus livros; as diferenças, quando existem, constituem também traços igualmente importantes para caracterizar a obra e o percurso poético do autor. Todas essas características são pistas, vestígios e provas preciosas. O trabalho do leitor é também o de um detetive.

Como também se sabe, o autor (autor vivo) possui, ademais, total domínio sobre toda a sua obra e pode, a qualquer momento, revê-la, corrigi-la ou renegá-la, total ou parcialmente. E quem nos garante que, de repente, o poeta não assuma no seu mais recente livro uma posição radicalmente oposta a todos os outros? Se assim suceder, com que certezas se pode escrever sobre um poeta em plena actividade?

À partida, esse fator nunca será um entrave. O facto de determinado autor corrigir ou renegar a sua obra, depois de a ter publicado, não faz com que ela desapareça. Lembre-se, por exemplo, o caso de Joaquim Manuel Magalhães que vem submetendo a sua obra a inúmeras alterações, tornando-se, em literatura portuguesa, num dos mais radicais exemplos de poetas que praticam a reescrita, a par, por exemplo, de Carlos de Oliveira.

Há, portanto, riscos e opções, como de resto em qualquer investigação. Nada há que impeça a eventual caducidade deste ensaio; se o autor mudar de rumo, considere-se este ensaio, claro está, até à sua obra mais recente em bibliografia ativa desta tese.

Apesar de todas estas imprevisibilidades, o objeto de estudo não deixa de ser concreto e urgente. A obra está lá e pode e deve ser estudada. Porque uma obra em construção nem sempre é uma obra desmembrada, desconexa ou inferior.

Sabendo tudo isto de antemão, esqueci todas as aparentes complicações e decidi redigir a minha tese sobre Daniel Jonas.

Essa vontade residiu e reside ainda no facto de, como crítico e leitor, partilhar da sensata opinião de que Jonas é um dos grandes nomes de uma arte em que «muitos são os chamados [e] poucos serão decerto os escolhidos pela posteridade, essa livraria exclusivíssima» (Jonas 2008: 163).

Curiosamente, quando comecei a redigir este trabalho, ainda não tinham vindo a lume dois livros de poesia de Daniel Jonas: *Bisonte* (2016) e *Canícula* (2017). Poderia, de novo, tratar-se de um obstáculo, de uma dificuldade a mais, mas a existência de mais títulos abre também outros caminhos e proporciona mais material sobre o qual se pode trabalhar.

Convém realçar que o caso de Daniel Jonas é dos mais exemplares no que toca à imprevisibilidade e à constante renovação da linguagem. «Que nos resta senão linguagem para povoar o mundo?» (Jonas 2005: 81), afirma o poeta num dos seus poemas, assumindo-se, ao longo de toda a sua obra como um artífice da língua, moldando constantemente a linguagem como se de barro se tratasse.

No entanto, a sua imprevisibilidade não se assenta simplesmente no facto de apresentar um labor incessante sobre a linguagem no que concerne ao «refazer do idioma» (Vaz Pinto 2015), mas também porque esse trabalho o conduz (e conduz o leitor) a vários lugares diferentes. Ou seja, o constante trabalho da escrita faz com que novas paisagens se criem e novos caminhos poéticos se abram.

António Guerreiro constata que «cada livro [de Daniel Jonas] é diferente de todos os anteriores» (2017). De facto, quer ao nível da forma, quer ao nível da temática e do conteúdo, Jonas tenta sempre inovar e superar-se. Mas a sua imprevisibilidade,

resultante de uma constante busca pela novidade, assenta ainda numa característica que é tudo menos ambígua, relacionada com o seu modo de encarar e escrever poesia. Trata-se da ideia de que a poesia é uma tentativa de lutar contra a perda dos sentidos, contra a uniformização das coisas neste nosso mundo essencialmente tecnocrata, e contra o tempo, «ímpio, ladrão de anos» (Jonas 2007: 19). O poema é uma arma poderosa e a poesia é necessária nesta era. Principalmente nesta era. «Um poema é: nunca me deixes sozinho comigo.» (Jonas 2005: 82).

Por isto tudo, cada poema de Daniel Jonas se assume como um acto de rebeldia e inconformismo com o mundo, e principalmente como uma reacção contra toda a poesia submissa e inofensiva. Jonas, através da sua poesia, pretende criar novidade, muitas vezes a partir daquilo que é já antigo. E pretende desvendar lugares incomuns, que frequentemente são apenas fruto de um modo diferente de ver aquilo que parece comum.

De acordo com Osvaldo Silvestre, Daniel Jonas é, precisamente, um dos responsáveis, em Portugal, pela «deslocação de coordenadas na paisagem da poesia novíssima» (2005), devido à grande exigência da sua poesia e ao «notável autodomínio com que o poeta percorre as zonas da tradição alto-poética» (2017). O mesmo autor chega até a classificá-lo como o «caso mais impressionante de domínio de formas e metros da poesia portuguesa de hoje» (*ibidem*).

Talvez devido à sua vasta memória literária e, conseqüentemente, à sua capacidade de habitar inúmeros tempos e lugares, a sua poesia apresente também variadas paisagens, não se centrando apenas no ambiente urbano e noturno, possuindo um conjunto de poemas com traços de paisagens (fauna e flora) rurais. O livro *Bisonte* encontra-se cheio de poemas onde a ruralidade assume o protagonismo. São exemplos disso poemas como «Lenha» (2016a: 29), onde são detetáveis vocábulos como «ligustro, roseira brava, alfazema», ou ainda «A partir de Respighi» (*ibidem*: 23-24), onde também a flora agreste se manifesta através de vocábulos como «pinheiros», «pinhos», «troncos», «pinhão». Pelo título desse mesmo livro se percebe que Jonas também valoriza em seus poemas a fauna selvagem. Gansos, melros, bois, cavalos ou bisontes, fazem parte dos inúmeros animais que o habitam. Essa predileção deve-se, em

certa medida, à possibilidade de construir analogias e metáforas através desse besteiário e talvez também ao facto de se tratar de uma área pouco explorada na literatura contemporânea.

Daniel Jonas tanto é um poeta do excesso – característica que se verificará pela sua volúpia barroca da linguagem ou pelos seus versos longos de alta intensidade expressiva, que podem lembrar um Álvaro de Campos ou um Ruy Belo (o que não significa que o seu grande fôlego os torne ociosos e meramente lúdicos) – como um poeta que prima pela contenção – quando nos deparamos com os seus poemas curtos de curtos e precisos versos, inspirados nos haikus: «Um haiku p'ra ti / que conheces pouco mais / q'um harakiri» (Jonas 1997: 39).

É ainda um grande cultor do soneto, subvertendo-o, buscando sempre um novo caminho neste esquema tão saturado e procurando levá-lo ao seu limite, tornando-se, sempre que necessário, um poeta de laboratório: meticuloso e experimental. E Jonas consegue ser tudo isto, mantendo uma elegância nos seus poemas incomum na poesia de hoje, que o faz parecer, por vezes, principalmente em seus sonetos, um homem fora do seu tempo, deslocado.

A sua poesia caracteriza-se ainda pela abundância de referências que abrangem todos os campos da cultura, desde versos de escritores antigos a referências (irónicas) à vida numa sociedade moderna. A sua extensa bagagem cultural, fruto de inúmeras leituras, confere-lhe um à-vontade em variados estilos e registos da linguagem. Esse tratamento e o labor minucioso e extravagante da linguagem compactuam com o tipo de poeta intelectual e retórico que faz uso dessa mesma linguagem a favor de uma «teatralização da subjectividade» (Carlos 1999: 338), uma de muitas características neobarrocas presentes em sua obra.

Dominador do verso feito a partir de métricas regulares e irregulares, consciente do seu tempo, de todo o tempo, é um poeta que desconhece barreiras, precisamente porque, assim como Conrad, possui a perfeita noção de que «o espírito do homem tudo pode – porque tudo está contido nele, tanto a totalidade do passado como o futuro inteiro» (1902: 59), e assim como Vieira compreende que «se no passado se vê o futuro, e no futuro se vê o passado, segue-se que no passado, e no futuro se vê o presente;

porque o presente é o futuro do passado, e o mesmo presente é o passado do futuro» (1672: 80). Na verdade, é mesmo Daniel Jonas que nos diz que «qualquer poeta forte, assim como qualquer leitor forte, deve no fundo enfermar de uma orfandade epistemológica, ser um pária geracional, e aquilo a que se chama geração não deverá passar de uma coincidência cronológica» (2008: 175). E, como se sabe, na busca pela originalidade, o artista vê-se obrigado a percorrer todos os caminhos: os que existiam, os que existem e, ainda, os que existirão. Por isso é tão patente neste poeta o seu diálogo com a tradição, precisamente porque este tem noção de que a originalidade é algo difícil de ser alcançado, e de que o artista terá de viver eternamente com essa «angústia da influência» bloomiana. Daí a sua poesia, que bebe de muitas fontes, ser «geradora de uma certa estupefacção, uma certa curiosidade, interpelando um gosto vago, sem uma classificação particular» (Jonas: 2014b).

Nascido em abril de 1973, no Porto, Daniel Jonas tem sido uma das vozes mais inovadoras e pujantes da novíssima poesia portuguesa, ainda que seja um autor mais ou menos desconhecido se tivermos em conta o tamanho de sua obra (oito livros de poesia já publicados). Se cada livro seu sempre nos impressiona e maravilha é também porque há em seus poemas esse propósito, essa vertente lúdica que transparece na sua linguagem que parece esculpida no poema, por vezes densa, tornando também o poema num objecto e num ato de resistência a determinados discursos dominantes, através da forma.

A poesia de Jonas é, sem dúvida, das mais exigentes de toda a poesia portuguesa contemporânea, invocando um leitor implicado e conhecedor das grandes obras da poesia de todas as épocas, mas, em contrapartida, a sua obra é uma das mais ricas e nutritivas que actualmente se encontram em construção. Ler Daniel Jonas é uma viagem ao desconhecido por caminhos já desbravados.



## 1.2. Barrocos e novos barrocos: Notas preliminares

Segundo Jorge Luis Borges, no prólogo à edição de 1954 do seu pequeno livro *História Universal da Infâmia*, «barroco» é «o estilo que deliberadamente se esgota (ou quer esgotar) as suas possibilidades e que atinge os limites da sua própria caricatura.» (1954: 9). Diz ainda Borges que «barroca é a etapa final de toda a arte, quando esta exhibe e delapida os seus meios» (*ibidem*).

Obviamente, existem diferenças entre a consideração do barroco como um «estilo de época», designação posterior ao seu tempo de existência, de fronteiras fluidas que variam de país para país, e a utilização do adjetivo «barroco» com uma dimensão atemporal, qualificando temáticas que tendem a reflectir sobre a inevitabilidade da passagem do tempo, a efemeridade da vida e a certeza da morte. No entanto, como «estilo de época» vigorando sobretudo no século XVII (em Portugal, quase até meados do século XVIII), o barroco combina temáticas que oscilam entre a urgente necessidade de aproveitar o tempo que passa rapidamente, e daí o peso atribuído à «Ocasão» como momento irrepitível, com práticas de escrita que procuram, às vezes quase obsessivamente, uma renovação da linguagem poética, não apenas pelos evidentes neologismos, quase sempre provenientes de movimentos de «relatinização» da linguagem, mas por novos usos, que podem configurar novas relações do tempo e do espaço, ou novas estruturas sintáticas, capazes de indiciar um amplo campo de experimentação para quem escreve.

Ora, o estilo barroco possui, de facto, entre outras, estas características: é um estilo que promove, pela reflexão sobre as modalidades de transformação discursiva, o exercício metafórico de transfiguração da realidade e da linguagem e leva a arte a ser consciente de si mesma, e a procurar os limites, buscando para além deles.

Repare-se, curiosamente, que, por isso mesmo, Borges não fala em arte barroca, mas em «estilo barroco», ou «natureza barroca», sublinhando um modo de «fazer» e um modo de «ver» a realidade. E isso talvez suceda porque o autor também não pretende confinar o barroco apenas à arte do século XVII. O barroco, quer para Borges, quer para autores como Eugenio D'Ors, é um estilo, uma tendência que não se confina a

determinado período temporal. Aliás, é por isso que mais adiante, ainda no prólogo, o autor argentino usa a palavra «barroquismo» para se referir a uma tendência de uma arte intelectual e por isso humorística. (cf. *ibidem*).

Através de um simples prólogo conseguimos compreender a complexidade da questão. De facto, a palavra «barroco» e as suas variantes são dotadas de vários significados que ultrapassam o tempo visado pela designação periodológica.

Interessa muito, em meu entender, realçar o trabalho que D'Ors desempenhou na mudança de perspectiva em relação ao barroco. D'Ors apresentou o barroco como um estado de alma que «no sabe lo que quiere. Quiere al mismo tiempo el pro y ele contra» (D'Ors 1944: 37), e essencialmente como algo atemporal e ahistórico. D'Ors resgata o barroco da sua posição inferior e, após um longo processo de reabilitação – para o qual contribuíram também autores como Wölfflin com *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915) ou Henri Focillon com *Vie des Formes* (1934) o barroco alcança um estatuto sólido, deixando de ser apenas uma «varietà del brutto», como afirmou Benedetto Croce (*apud* Anceschi 1984: 20). Evidentemente que a visão que o século XVIII, na perspectiva do Iluminismo, que valorizava formas discursivas «transparentes», no sentido da necessidade de serem compreendidas pela maior parte dos leitores, modelou, durante quase todo o século XIX, e algum século XX, a apreciação de uma prática de escrita que cultivava a obscuridade e a opacidade, insistindo no caráter diferenciado da linguagem quotidiana e da construção «literária». A visão do barroco como vazio de sentido deve-se ao discurso das «Luzes» que valorizava a «res» em detrimento das «verba», a «utilidade» face ao «deleite».

De facto, D'Ors propõe uma mudança deveras significativa no paradigma estético da arte, movendo o centro do debate da dicotomia clássico-romântico para a dicotomia clássico-barroco, expondo o que, no seu ponto de vista, seriam as características principais desses dois estilos.

Sustentando a sua teoria através daquilo a que ele chama *éon*, um vocábulo grego que significa categoria (cf. D'Ors 1944: 67), apresenta, então, essa dialética entre o classicismo e o barroco, onde o primeiro representa uma linguagem de unidade, «language de la Roma ideal eterna» (*ibidem*: 68), e o segundo uma linguagem, um

espírito e estilo da dispersão, lembrando o mito de Babel. Esta dialéctica pretende demonstrar que existe um denominador comum, uma certa «constante humana» que sobrevive ao longo dos tempos (cf. *ibidem*).

Também Severo Sarduy, crítico cubano e um dos grandes estudiosos do barroco, partilha de uma opinião semelhante à de D’Ors, no sentido em que não vê o barroco como um estilo de um tempo, e identificando-o como uma arte essencialmente do artifício, embora convenha sublinhar que «artifício», neste sentido, não significa «falso», mas sim «construído», «pensado», explorando recursos linguísticos que nem todos conhecem. Diz-nos: «Interpreto e pratico o barroco enquanto apoteose do artifício, enquanto ironia e irrisão da natureza; a escrita é uma prática de ‘artificialização’ (1974: 8). O facto de Sarduy afirmar que «pratica» o barroco, reitera a sua convicção de que se pode praticar este estilo em qualquer época. Em todo o caso, valerá a pena acentuar que o barroco como «estilo de época» foi criticamente revalorizado ao longo da segunda metade do século XX, não apenas em termos de práticas textuais, mas também de temas e de autores, sobretudo na dimensão «experimental».

Em suma, podemos classificar o barroco como um estilo ou uma arte dos extremos e do artifício, onde o cultivo da forma atinge um grau elevado e o jogo da linguagem impera. É ainda uma arte que vive entre o sonho e a realidade, entre a sensualidade e espiritualidade, uma arte que cultiva os jogos antitéticos. O barroco é a apoteose da fantasia, daí ser uma arte dominada pela irregularidade, pela exceção, pela dispersão e pela metamorfose. O barroco cultiva uma poética do infinito.

Em boa verdade, a visão dualista e maniqueísta postulada por D’Ors abre portas para variadas e novas análises sobre a influência e presença do estilo barroco noutros períodos artísticos que não o seiscentista. A noção de barroco dilatou-se e os estudos sobre a estética neobarroca tornaram-se possíveis.

Mas o que é o neobarroco? Que diferenças e semelhanças possui este estilo em relação ao barroco histórico? Estaremos nós numa idade neobarroca? Estas são apenas algumas questões que se podem colocar acerca do assunto.

Omar Calabrese alerta-nos, em *A Idade Neobarroca* (1987), para o facto de nem sempre o termo neobarroco representar um regresso às tendências de um período histórico específico, neste caso o barroco. Leia-se:

«neo» poderá levar a crer na ideia de repetição, regresso, reciclagem de um período específico do passado, que seria então, precisamente o barroco. Naturalmente, a referência ao barroco funciona por analogia, e em numerosos casos procurarei torná-lo evidente. Mas isto não significa realmente que a hipótese seja a de uma «retomada» daquele período. Assim como se refuta a ideia de um desenvolvimento ou de um progresso da civilização, porque demasiado determinista, também a dos ciclos históricos é inaceitável porque meta-histórica e idealista. Nunca nos banhamos no mesmo rio, em suma. (1987: 27)

Calabrese pretende mostrar que existem, de facto, certas «formas subjacentes» (*ibidem*: 28) aos fenómenos artísticos e culturais. Então, o autor não visa formular um conceito de neobarroco, mas sim focar-se na recorrência de traços que identifiquem o fenómeno.

O neobarroco não consiste, portanto, numa qualquer espécie de revivalismo, mas simplesmente numa recorrência de determinadas formas e estruturas análogas entre obras de arte ao longo dos anos. E na verdade, as semelhanças entre o barroco do século XVII e a sociedade contemporânea são mais claras do que podem superficialmente parecer. Conforme escreve Isabel Monteiro na sua dissertação de mestrado intitulada *Dissolução e Reinvenção do Soneto em E.M. de Melo e Castro*, essas semelhanças parecem mesmo existir. Senão veja-se:

Não há dúvida que, na sociedade contemporânea, o culto da imagem e da aparência, o individualismo e a crise de valores se assemelham com as atitudes e temas barrocos como o disfarce, a máscara, o simulacro, o gosto do jogo. Assim, se é verdade que a história não se repete, não é menos verdade que existem hoje analogias com a época barroca e com a suas expressões artísticas e poéticas. (2000: 22-23).

As analogias não se ficam por aqui. Por exemplo, no que respeita à literatura e especificamente ao ludismo e à volúpia da linguagem, à atenção às formas de «dizer» procurando a novidade que inspirasse a admiração do leitor, numa busca incessante de «formas novas», podemos observar semelhanças entre certa poesia contemporânea e barroca. Tome-se o exemplo de Ruy Belo, um poeta que é um cultor do verso e da linguagem, apresentando muitas vezes a sua poesia um ludismo patente.

Portanto, para Calabrese, é neobarroca toda a arte que apresente certas características que lembrem o barroco. A análise dessas características e ocorrências deve, então, ser feita minuciosamente, tendo em conta que qualquer objeto artístico nos diz muito mais do que a sua aparente linearidade e superficialidade.

No entanto, é mister tentar formular uma definição esclarecedora deste tipo de arte. Sabendo de antemão que qualquer definição corre o risco de ser redutora, pode dizer-se que o neobarroco é um estilo que traz à memória o barroco. Como o próprio nome elucida, trata-se de um novo barroco. Porém há mais a acrescentar. O neobarroco, assim como o barroco, é também uma arte dos extremos, uma arte que possui manifestamente um gosto pela desordem e pelo desequilíbrio, onde o discurso trabalhado e ornado propicia a construção de um discurso expressivo e revestido de camadas. É ainda uma poética da elipse e do descentramento.

É importante ainda ter em conta as características apresentadas por Calabrese em *A Idade Neobarroca* (1987) como próprias de um estilo barroco. São elas o ritmo e repetição (cf. 41-57), limite e excesso (61-72), pormenor e fragmento (83-95), instabilidade e metamorfose (105-118), desordem e caos (131-142), complexidade e dissipação (159-167) e distorção e perversão (185-193). O caráter transgressivo e a consciência melancólica de um mundo em crise, a busca da difícil reconciliação entre estados opostos como a sensualidade e a espiritualidade são também características muito presentes na sociedade contemporânea ocidental e que constituem também características neobarrocas.

Recordem-se, portanto, os dispositivos de realidade virtual, que, hoje em dia, vêm reiterar essa ideia tão barroca do *theatrum mundi*, ou até da vida como sonho. Tome-se ainda o exemplo das projeções e hologramas que nada mais são do que a

apoteose do espetáculo, do que o alimento para os sentidos. Ou veja-se até os efeitos especiais dos filmes e o êxtase sensorial que provocam. Não estaremos nós buscando nas projeções 3D a mesma experiência que os seiscentistas tentavam obter com o chamado *trompe-l'oeil*?

Veja-se ainda, por exemplo, aquilo que Javier Panera Cuevas assevera em relação às experiências coletivas “del éxtasis” hodiernas, em comparação com as barrocas:

Sólo conozco otro tipo de “experiencia colectiva del éxtasis” similar a la que proporcionaría el ritual católico barroco que es – como ya habrán adivinado algunos – la celebración de un *fiesta tecno* aderezada con sustancias psicoativas. (Cuevas 2005a: 25).

E, em boa verdade, o neobarroco é o dionisíaco, o excesso, o contraste, mesmo quando pretende combater uma sociedade que professa tudo isso. Segundo Cláudio Daniel, no seu texto «A escritura como tatuagem», o neobarroco apresenta-se como uma resposta ao progresso atual, ao domínio da máquina e da técnica, coisas convertidas em ridículo endeusamento. Acrescenta Cláudio Daniel que:

problemas como a Guerra, a Fome, a Doença, a Morte continuam a infligir dor; a reação inevitável seria questionar a ideia de progresso, em sua essência ideológica e em suas representações. O neobarroco, com certeza, é uma resposta à Modernidade. (2004: 18).

O neobarroco não pode nem deve ser visto, então, como um retorno ao estilo do século XVII, mas sim como um espírito ou categoria estética, com as suas estratégias de representação e de comunicação próprias.

Por fim, uma das questões mais importantes relativas aos barrocos tem a ver com a linguagem. É inegável que o trabalho da linguagem e a sua erotização se apresentam como características fundamentais do estilo barroco e também do neobarroco. Este labor, que realça a materialidade do verbo, e também as suas

propriedades visuais, acaba por aproximar o neobarroco do chamado experimentalismo. Isabel Monteiro defende precisamente que a

erotização da matéria verbal possibilita a aproximação das práticas experimentalista e barroca, e justifica a designação «neobarroca» aplicada à Poesia Experimental. Esta classificação só é possível em termos tipológicos, isto é, considerando que os princípios de organização que presidem ao sistema de relações tanto do barroco como do experimentalismo apresentam semelhanças entre si. Assim, o qualificativo «neobarroco» atribuído à produção experimental é possibilitado quando entendido como princípio estruturante, como sistema morfológico. (2000: 7)

Destarte se percebe que os textos neobarrocos também acusam um experimentalismo subjacente, quando há um trabalho da linguagem enquanto «objecto manipulável» (*ibidem*), trabalho que consiste, acima de tudo, na exploração e potencialização máxima das características plurisemânticas das palavras.

Há, então, no estilo neobarroco, uma nítida tendência para a invenção verbal e para o jogo da linguagem, mas também para a recuperação de temas que o barroco considerou centrais: a efemeridade da vida, a passagem do tempo, explorando a temática do relógio, das ruínas, dos naufrágios, da rosa de beleza passageira e, muito especialmente, da inevitável presença da morte, transfigurada em vida apenas por algum tempo, porque a verdadeira existência lhe pertence. No barroco, assim como no neobarroco, a linguagem encontra-se num estado de «excitação contínua» (*ibidem*: 22) manifestando uma exuberância explícita. O discurso é um discurso expansivo, pleno de «alusões, elisões e ilusões» (Carlos 1999: 338), onde é nítida a ostentação das formas. A linguagem assume também um carácter muitas vezes bipolar, sendo ora culta, ora vulgar. O discurso neobarroco é um discurso satírico e muitas vezes humorístico e, por isso, a retórica assume nela grande importância.

Em suma, o neobarroco é um estilo que, apesar de nunca poder estar completamente desvinculado do barroco, possui características que o tornam independente. O neobarroco é uma arte que interpreta os nossos tempos. Se quisermos, o neobarroco é um modo barroco de ver e representar o mundo actual.

### **1.3. «Considera tudo apenas uma exuberância barroca»: Sobre a poesia de Daniel Jonas.**

O estilo neobarroco na poesia de Daniel Jonas manifesta-se de variadas formas, no entanto, é mister asseverar que a sua poesia vai muito mais além. É inclassificável, porque são várias as fontes de onde bebe. D'Ors, como já foi referido, classifica o barroco como um espírito que parece não saber o que quer (cf. D'Ors 1944: 37), porém, Jonas assume-se como um poeta que sabe perfeitamente o que quer, simplesmente não quer apenas uma coisa.

«Considera tudo apenas uma exuberância barroca» (Jonas 2005: 79) é uma parte de um verso de Daniel Jonas que é aqui citado por um motivo particular: para alertar que nem tudo o que é barroco ou neobarroco na sua poesia tem a exuberância como qualidade principal. De facto, torna-se impossível negar que Jonas, em certos momentos da sua poesia é um poeta exuberante. O seu superabundante repertório vocabular e as suas construções sintáticas ousadas, principalmente nos sonetos, deixam qualquer leitor maravilhado.

No entanto, pode ser-se neobarroco sem se ser exuberante, e pode-se ainda ser exuberante sem se ser neobarroco. Ou seja, não são apenas as características explícitas que demonstram os traços neobarrocos em Daniel Jonas.

Por exemplo, quando Calabrese aborda a questão da estética neobarroca da repetição (cf. Calabrese 1987: 57), o italiano leva a discussão para o campo da filosofia das massas e coloca a questão da serialidade (produção em série) versus originalidade. Será que um objeto artístico baseado noutra já existente tem algum valor de originalidade? Em boa verdade, podemos adequar perfeitamente esta questão à poética de Daniel Jonas, que muitas vezes é uma poética que dialoga explicitamente com muitos autores e com muitos poemas. Um exemplo flagrante é quando Jonas, em *Sonótono* escreve um poema inspirado naqueles que Fernando Pessoa escreveu na *Mensagem* sobre D. Sebastião, onde pede o regresso do Desejado. Porém, neste poema de Jonas, o Desejado é o próprio Fernando Pessoa, o poema é dirigido a ele. «É hora!» (2007: 41) lê-se num dos versos do poema que tem o seguinte verso como primeiro: «Eu queria que tu viesses, mas não vens.» (*ibidem*).



Diálogos com Pessoa, com Camões e com outros poetas de outras nacionalidades e eras são frequentes e, certas vezes, como no soneto mencionado, o autor apodera-se de versos, de expressões, de estilos, para, através desse ‘roubo’, dessa reprodução, dar um novo sentido ao poema.

A propósito deste estilo de *sampling*, assim lhe chamemos, Javier Cuevas comenta: «Cuando un Dj remezcla música de diferentes estilos está redefiniendo de un modo ‘neobarroco’ la música del presente » (2005a: 10). Não será, portanto, este diálogo de Jonas também ele um ato neobarroco? Acredito que sim.

Pegue-se ainda, por exemplo, na questão do detalhe, que como veremos no decorrer da tese, se encontra presente na poética de Daniel Jonas. Ora, o detalhe, a preocupação com o minúsculo, com o aparentemente insignificante, é também, segundo calabrese, uma das características que definem o neobarroco (cf. 1987: 86).

A nível temático, existem ainda na sua obra características que fazem lembrar a poesia barroca. Neste caso em particular, notam-se reminiscências barrocas na abordagem de determinados temas. Os poemas elegíacos, a temática da morte em geral ou da passagem do tempo são por vezes abordadas através de uma teatralidade barroca, sendo o soneto «Oh, Forrester, nas águas sepultado» (2006: 47), soneto sobre o qual adiante nos debruçaremos, um bom exemplo disso. Ora, essa teatralidade resulta, efetivamente, de um trabalho retórico e da linguagem. Então, nesse sentido, a poética de Daniel Jonas é também, e usando as palavras de Zulmira Santos, quando disserta sobre a poética barroca, particularmente sobre D. Francisco Manuel de Melo, «uma prática poética tida como exercício de dizer» (Santos 2010: 291).

Entre questões temáticas e formais, o leitor reparará, portanto, que a poesia de Daniel Jonas não possui características barrocas apenas no que respeita ao ornato excessivo do verso e às excentricidades sintáticas. Esses apresentam-se simplesmente como traços de um barroquismo explícito. Possui a sua poesia também uma propensão para a construção e formação elípticas, característica presente nas poéticas barrocas e neobarrocas.

Portanto, esta tese não tem a pretensão de provar que Daniel Jonas é um poeta unicamente neobarroco, mas sim de procurar em toda a sua poesia características da

poesia barroca e neobarroca e evidenciá-las, para que uma melhor e, quem sabe, nova leitura possa ser feita.

## **II. A cosmovisão barroca**

## 2.1. «A glória de pequena maravilha!»: Da improvável temática do poema

Uma das artes poéticas de Lope de Vega, «Prosigue la misma disculpa» (Vega 1634: 350) principia com este verso: «Senõr Lope: este mundo todo es temas» (*ibidem*), dizendo ainda, mais adiante: «mis musas andarán com alpargates / que los coturnos son para supremas» (*ibidem*). Ora, o autor pretende com este tipo de sonetos mostrar que a poesia não se faz apenas com temas elevados, nem com «cultismos», considerando que tudo – e daí a importância da poesia chamada «circunstancial», feita de acontecimentos quotidianos que povoa os cancioneiros barrocos – pode ser objeto de «exercícios de dizer», podendo qualquer tema servir de ponto de partida.

Daniel Jonas, numa entrevista à RTP, diz também que o mundo é composto por temas que, mesmo banais, poderão ser matéria para a poesia, declarando: «pode ser uma dor no menisco, pode ser um pássaro qualquer, um caracol, para mim qualquer tema tem dimensão suficiente para poder crescer e para se expandir a partir daí e para se pensar o mundo» (2014c: 00:35-00:50).

Jonas explica, então, que se serve de qualquer motivo para construir um poema e mostra que aquilo que mais interessa é, muitas vezes, o modo como o poeta desenvolve determinado tema.

Verificamos por parte de Daniel Jonas, uma estratégia peculiar no que diz respeito à eleição dos temas em muitos dos seus poemas, o que nos faz questionar o seu *modus operandi* e o porquê dessas escolhas. Como já foi mencionado, Daniel Jonas percebe que se pode “pensar o mundo” (*ibidem*: 00:35-00:50) através da poesia, a partir de diferentes pontos de partida. Mostrando-se detentor de uma capacidade inventiva notável, aventura-se então no árduo labor alquímico de, através do pequeno, cantar o que é grande. Por isso, encontramos na sua obra poemas sobre pequenos animais, como referimos, ou sobre um simples dente-de-leão, evocado para dissertar sobre o tempo e a frágil condição humana: «a juba encanecida do dente-de-leão. / Eu soprei-a como velas / de aniversário / e ele envelheceu anos.» (Jonas 2013: 11). Percebe-se, então, que se

pode muito bem cantar a grandiosidade do mundo através de um ser vivo minúsculo, como um inseto, pois qualquer ser é uma parte não menos importante do universo.

É através de um arguto trabalho de poeta-artífice que ideias aparentemente distantes e até remotas se aproximam, sendo essa aproximação insólita, aquilo que mais sobressai nestes poemas.

Como vemos, Daniel Jonas não se limita a defender esta proposição, colocando-a também em prática na sua poesia. Em boa verdade, Jonas não pretende servir-se de temáticas aparentemente corriqueiras com o simples intuito de fugir a lugares-comuns, mas com o objetivo de mostrar que há valor nos simples pormenores que o tempo, a usura ou o quotidiano envolveram em seu manto. O segredo consiste em perceber simplesmente este axioma: a grande poesia também se faz a partir de pequenas coisas, porque tudo o que existe neste universo é parte, fragmento de uma unidade.

Analisemos, por exemplo, o poema «Menisco, porque chamas, que é, esqueci-te?» (Jonas 2014a: 37) e vejamos que o autor, como ponto de partida, se serve deste acontecimento tão circunstancial, para nos conduzir a lugares mais elevados, sendo o desenrolar do poema imbuído num tom de espetáculo, quase diria tenebroso, onde o tempo, que tudo corrói, se encarrega de transformar os ossos em ossadas, o animal em cinza, e qualquer monumento em rudes ruínas. O chamamento, ou seja, a dor, funciona ainda como um ponto de partida, uma alavanca para um majestoso e exuberante desenvolver do poema, através de um sobrepor de metáforas ao estilo barroco:

Menisco, porque chamas, que é, esqueci-te?  
Ou és da sedição o porta-luz,  
Primeiro funcionário de uma cruz,  
um fogo de motim que a turba excite? (*ibidem*: 37).

Este primeiro soneto atesta a potencialidade desta abordagem particular do poema. Trata-se de um soneto que implicitamente disserta acerca do desgaste inevitável da matéria, da morte e da conversão do homem em cinza pela erosão do tempo. O leitor é, então, assombrado com a triste lembrança da omnipresença destrutiva do tempo – que conduz o corpo à transformação e à fragmentação – e da inevitabilidade da morte:

Paus pobres claudicando sob a espinha.  
Sou o Museu de História Natural  
De mim, que fui tutano agora cerne  
Do que fui, abadia de Tintern,  
Só cinzas de fogo animal. (*ibidem*: 37)

Ora, esta particularidade de tomar partido de tópicos banais e insignificantes, neste caso até circunstanciais, traz à memória uma prática muito comum na época barroca, lembrando algumas temáticas poéticas seiscentistas.

Se pensarmos que a arte barroca foi uma arte que se serviu do detalhe, como parte que contribuía para o funcionamento de um todo, – a dobra – podemos começar a compreender essas afinidades. Recordemos, por exemplo, os famosos retábulos barrocos em talha dourada, ou ainda o Baldaquino da Basílica de São Pedro, projetado por Bernini, onde o todo, constituído por inúmeros e exuberantes (de)talhes, se revela como um conjunto perfeitamente conexo e grandioso.

O neobarroco, essa vaga artística que procurou assimilar certas técnicas do barroco histórico, é também uma arte que muito preza o detalhe. Calabrese, abordando a temática do detalhe na arte neobarroca e usando como exemplo o cinema e os seus *close-ups*, afirma que o detalhe possui a particularidade de só poder ser «tornado perceptível a partir do inteiro» (1987: 86), sendo «o gesto de pôr em relevo motivado pelo elemento em relação ao todo a que pertence» (*ibidem*).

Ora, através desse detalhe, que detetamos no poema acima mencionado, vemos uma preocupação de dar ênfase ao pormenor: o menisco, as ossadas, com o intuito de evidenciar o todo, o (frágil) corpo humano. Portanto, há neste tipo de dialética do todo e da parte um funcionamento simultâneo e de percepção alargada, uma estratégia que faz com que o leitor se aperceba do todo quando se dá conta da parte. O pormenor apresenta-se como criador de novas realidades, realidades impensadas, «constituída[s] por um tecido densíssimo de interconexões, ligações, relações, consonâncias e semelhanças que escapam ao pensamento racional» (Snyder 2005: 83), sendo através do

pormenor que «se podem descobrir as inúmeras correspondências e semelhanças que se formam entre ele [o pormenor,] e o mundo» (*ibidem*).

A poesia de circunstância, na obra de Daniel Jonas, não vive, no entanto, apenas da estratégia do detalhe. A preocupação de dar valor ao corriqueiro, fazendo o leitor aperceber-se de outras realidades, apresenta-se também noutros poemas. Há uma atração explícita por acontecimentos aparentemente indignos de menção. No poema «Ascensor» (Jonas 2013: 78), o poeta mitifica uma simples viagem de elevador, usando o recurso metafórico: «Senti uma trepidação, todo o poder / do magma subindo a chaminé, / a garganta.» (*ibidem*). São assim «encontro[s] / nunca depois mencionado[s]» (*ibidem*), ocasiões que parecem completamente desinteressantes, mas que podem servir como tópico poético.

Do mesmo modo que o detetamos na poesia de Daniel Jonas, os poetas barrocos também tinham esse gosto pelo banal, pelo circunstancial e, conseqüentemente, pelo pormenor. No entanto, a crítica literária, no enquadramento da visão propagada pelo Iluminismo, muitas vezes desvalorizou esta tendência, ignorando que a poesia barroca do século XVII apreciava a capacidade de fazer «poesia» do pormenor, do acontecimento quotidiano, como prova de uma capacidade de lidar com as palavras que ultrapassava temas e não se esgotava num «corpus» restrito.

A depreciabilidade que possa haver face a este tipo de abordagem revela um desconhecimento do contexto e também do objetivo pretendido. Se a poesia barroca possuía o costume de transformar qualquer assunto em motivo de arte, muitas vezes, simplesmente, como um exercício artificioso, Daniel Jonas usa sempre a circunstancialidade com um objetivo nítido. No poema «Cavalos», do livro *Bisonte*, Jonas aborda uma temática circunstancial, um acidente sucedido devido a um cavalo que subitamente aparece na estrada. De um modo bastante peculiar, este relaciona vários universos. Constrói, portanto, entre o cavalo do filme de Tarkovsky, *Andrei Rublev* (1966), «o teu cavalo, / irreprimível vitral, / a sua coreografia hipnótica / em labaredas de negro» (2016: 55) com o tema central e circunstancial do poema:

Um cavalo na estrada súbita,

(...)

Pôs freio a dois carros,  
Como um deus decidindo  
A orfandade de duas crianças  
Pela rodovia. (*ibidem*)

E por fim, aparecem os cavalos de pau, os brinquedos de criança:

Oh, minhas criancinhas!  
Um fogo demencial não bastaria  
para todos os cavalos de pau  
relinchando demoníacos nos vossos quartos!

Oh minhas todas crianças  
órfãs de cavalitas! (*ibidem*)

É interessante ver como através da imagem do cavalo colocada em diferentes contextos, Daniel Jonas consegue transformar uma notícia de um acontecimento trágico num poema denso e argutamente construído. O jogo entre cavalo e cavalitas é tão subtil que consegue de imediato transmitir a dor que causa (pensar) a orfandade.

Porém, os animais presentes neste bestiário não se ficam por aqui. O caracol, um insignificante molusco, também tem lugar na poesia de Jonas: «Caracol, eis-nos no mesmo lugar.» (Jonas 2014a: 51); entendemos já que não se trata de uma poesia do pormenor, mas simplesmente de uma poesia cuja temática se apoia em objetos ou seres vivos aparentemente insignificantes e a partir deles nos conduz a temas maiores. No entanto, nota-se, de novo, um uso arguto desta insignificante temática. Através deste pequeno e lento molusco, o poeta faz uma dissertação sobre a insignificância da vida que torna todo o esforço inútil: «Inglório, o nosso esforço é esquecimento / Quando da vida a bota nos esmaga» (*ibidem*). O poema do caracol exalta, então, um animal insignificante, convertendo-o gloriosamente num verdadeiro mestre epicurista, que de forma calma leva a vida, como sabendo que tudo é vão e que a lado nenhum se chega: «Ó Sísifo, persegue essa subida / Com alma calma, ainda que vaciles... / És a medida grata dos meus dias.» (*ibidem*).



Se a estratégia do pormenor e da sinédoque se apresenta como uma forma de expandir horizontes, multiplicar perspectivas, no sentido em que nos permite criar novos pontos de vista, também esta predileção por temas que se assumem como triviais pode mostrar-se incrivelmente perspicaz, através de um processo a que Luís Quintais chama «ressignificação da estranheza do que julgamos próximo» (2014: 192). Com isto Quintais afirma que existe uma «perigosa mistificação quotidiana que perigosamente nos rodeia» (*ibidem*), mostrando a poesia o valor e a densidade poética do quotidiano.

No século XVII, a presença deste tipo de assunto na poesia pode ser explicada se tivermos em conta toda a cosmovisão própria do barroco. A ideia de um universo perfeito, imutável e incorruptível foi posta em causa por homens que, «seduzidos pelas ciências ocultas, se opuseram à noção copernicana do Repouso como condição de nobreza», nas palavras de Natália Correia (1982: 18). Filósofos como Giordano Bruno e Nicolau de Cusa abalaram toda uma visão do mundo baseada na fixidez dos astros e do universo, fizeram prever o escândalo provocado pelo telescópio de Galileu que mostra que «nos céus se produzem gerações e corrupções, assim como na Terra, demonstrando-se, assim, a unidade da substância do mundo e a transformação universal» (*ibidem*). Assim, tudo o que vive muda, sucumbe, mas também, como a Fénix, renasce. Essa cosmovisão conduz a poética barroca ao gosto pelo infinito, e «dado que, em face do infinito, nada é grande, toda a grandeza humana se dissolve no *pathos* do Imenso da cosmovisão barroca» (*ibidem*: 19).

O homem barroco toma assim consciência de que não se encontra no centro do universo, devido às referidas descobertas astronómicas que estabeleceram um novo sistema do mundo. Ora, inevitavelmente, essas descobertas foram acompanhadas por uma mudança na visão do homem sobre si mesmo, que influenciou a arte da época

A adoção do modelo heraclítico por parte do homem barroco, bem como a noção da assustadora evolução do saber do homem moderno, fazem com que a perspectiva em relação ao tempo se altere: tudo muda e o tempo foge, a noção do infinito faz com que nada seja grande e tudo o que vive na terra tenha o mesmo valor frágil.

Retomemos o estudo comparatista e analisemos outro poema de Daniel Jonas juntamente com um poema de um autor setecentista português: Jacinto Freire de

Andrade. Este ilustre jesuíta escreveu, entre outros poemas de temáticas pouco convencionais, um poema sobre um mosquito (1766), elemento que tradicionalmente se diria indigno de servir como tópico de um poema. «A um mosquito» de Jacinto Freire de Andrade (*in* Correia 1982: 62-65) apresenta-se como um encómio a este pequeno inseto (notemos como principia o poema: «Incrível mosquito, / émulo do mais livre pensamento»), um elogio à sua pequenez, ousadia e voracidade: «Que deste fim a um tão alto intento, / Quando precipitado / O céu de Délia acometeste ousado»; «Admiração tão grande, que se espanta / De ver por novo modo/ Em corpo tão pequeno traça tanta» (*in* Correia 1982: 64). Detetamos, então, que o poema foi construído através de um tópico de circunstância: a picada do mosquito a Délia, a amada: «Cupido, que inquieta / Délia sentiu ferida» (*ibidem*: 63).

Daniel Jonas, por sua vez, inclui em *Os Fantasmas Inquilinos* um poema cujo título é «As moscas» (2005: 22), onde fala de um poeta que, em busca de inspiração, troca a musa que não chega pela mosca que aterroriza: «assim troca a musa pela mosca / o que acontece o mais das vezes»; «é clara agora a grande mosca, sinérgica / e cooperativa nos trabalhos da náusea; / o poeta vê então o moscardo imenso / e espanta-se e teme pela vida: a dele». Jacinto Freire de Andrade busca a inspiração através do pequeno inseto e é esse inseto que, pequeno mas incómodo, serve de matriz principal do poema. Buscam então os dois a maravilha através da pequena coisa, «a glória da pequena maravilha», como Jonas refere noutro poema, cujo tema central é outro pequeno animal, um furão (2014a: 52).

Sobre os temas circunstanciais, o bestiário e as pequenas maravilhas na poesia de Daniel Jonas, poderíamos mencionar vários poemas onde estes temas se sucedem e chegaríamos à mesma conclusão: através das coisas minúsculas e quotidianas pode-se explicar a grandiosidade do mundo: «Meu Deus, quão grande é tudo e tudo nada!» (Jonas 2014a: 57), assim principia um dos últimos sonetos de *Nó*, provavelmente o mais barroco de seus livros, não porque nele Jonas seja «capaz de habitar poeticamente um tempo que não é o contemporâneo» (Guerreiro: 2014), mas essencialmente pela sua preocupação lúdica e formal (repare-se no uso abundante de aliterações, consonâncias, assonâncias, quiasmos, anáforas, hipérbolos) que constantemente testa os limites da sua

poesia e pelas temáticas e respetivas abordagens que se apresentam como barrocas (o tempo, a melancolia, a morte, os poemas em jeito de epitáfio). Não é por acaso que Guerreiro caracteriza *Nó* como «festa de exuberância barroca» (*ibidem*).

Por fim, com o intuito de comprovar o paralelismo entre os poemas barrocos de cariz circunstancial e os de Daniel Jonas, atentemos no soneto «Oh vós que suportastes uma vida» (2014a: 44), escrito a partir de uma simples notícia de jornal, que dava conta do suicídio de um casal espanhol encurralado por dívidas. É devido não apenas a esse gosto pelos acontecimentos do dia-a-dia, mas também ao prazer em transformá-los, em tirá-los das amarras do quotidiano, que este casal se transformará, pela mão do poeta, em «Heloísa e Abelardo dos casais / A braços enlaçados numa dívida» (*ibidem*).

O poema de Góngora que começa assim: «De una dama que, quitándose una sortija, se picó com un alfiler» (1620a: 368), encontra muitas afinidades com o soneto supracitado, quer pela métrica, quer pela riqueza metafórica e principalmente por essa atração pelo banal, corriqueiro e quotidiano. E talvez o segredo seja mesmo este: saber, engenhosamente, iludir a nossa perceção em relação às ocorrências habituais.

Percebe-se, destarte, que a poesia, para este autor como para os autores barrocos, é essencialmente um trabalho de lima, um mister de artifício. Toda a matéria-prima é tosca no início e só um verdadeiro artífice pode trabalhá-la para que atinja um alto grau de valor. E o artifício é, segundo Zulmira Santos (2010: 290), sobretudo baseado na técnica «retórico-compositiva», estando estritamente ligado ao universo formal do poema.

Assim, a arte do poeta, a sua capacidade de devolver o estranhamento às coisas aparentemente banais, o seu engenho que trará novidade a palavras e expressões gastas e a sua capacidade de fazer as ligações mais inusitadas apresentam-se como características assinaláveis em Daniel Jonas, um poeta que consegue, para além de uma renovação temática, de uma linguagem poética incomum, provinda de uma língua muitas vezes arcaica, através de uma dialética entre significados e significantes fazer também com que o poema permaneça em constante tensão.

Portanto, as temáticas circunstanciais e *menores* «deslizam sobre um entrançado de preocupações comuns que no século XX [bem como no século XVII], podem

constituir-se como temas autónomos», como diz Maria Leonor Barbosa Soares (2001: 553). No mundo atual, globalizado, esta estratégia, na poesia serve apenas como um desafio imposto pelo poeta a si mesmo. O poeta debruça-se sobre um acontecimento habitual, banal, ou até mesmo sobre um tema que poderia ser considerado insignificante e, através do poema, alarga o seu significado, globalizando-o.

## 2.2. «A grande dor da mudança»: Melancolia e temporalidade

«Sou o homem do tempo, sou o homem do tempo», afirma Daniel Jonas no segundo poema de *Os Fantasmás Inquilinos*, «Nem um verbo me move» (2005: 15) dizendo não apenas que é, de facto, um homem do (seu) tempo, mas também sugerindo aquilo que o leitor perceberá ao longo da sua obra: que o tempo é um elemento que aprisiona e escraviza. Ou seja, todo o homem é um homem do tempo, porque o tempo tudo subjuga. Sabemos tão bem como Daniel Jonas que o homem não domina o tempo, apesar de ter a perfeita noção da sua presença, daí levar na boca «o gosto do desgosto» (*ibidem*).

Na obra do poeta, detetamos facilmente o tempo como um dos *topoi* mais fecundos. Assim, uma boa parte da poesia de Daniel Jonas é não só fruto dessa triste consciência de um *tempus fugit*, mas também de uma peleja constante, talvez infrutífera, contra a omnímota presença dessa inevitabilidade: «apetece-te dançar compulsivamente contra o tempo» (2002: 31); «há uma compulsão cega contra o tempo» (1997: 21).

Esta perspetiva sobre o tempo apresenta grandes afinidades com a visão barroca. Porque, como afirma Emilio Orozco, «el verdadero protagonista del drama del Barroco es el tiempo» (1960: 57). Como foi dito, na mundividência barroca impera a ideia de um universo em constante movimento, onde o tempo detém um impiedoso domínio sobre as coisas. Deste modo, no barroco canta-se a efemeridade da vida, a fragilidade do corpo humano e, essencialmente, a constante presença da morte. Daí o acto da mudança se apresentar não só como «la esencia del mundo y el secreto de la vida, sino también el carácter decisivo de la operación artística» (Rousset 1954: 199).

Embora o tema da mudança encontre as suas raízes na antiguidade clássica, e seja, nesse sentido, um tema «intemporal», a época barroca atribui-lhe uma centralidade que o torna simultaneamente núcleo temático e instrumento «estilístico», na medida em que a «metáfora» como figura essencial da transfiguração e da construção da «locução engenhosa» depende, muitas vezes, dessa dolorosa consciência de que é impossível parar o tempo, aglutinando campos semânticos aparentemente díspares.

Em Daniel Jonas, essa mesma consciência da dura presença do tempo encontra-se, assim como na poesia barroca, estritamente ligada à questão da melancolia.

O tempo passa e o homem apercebe-se desse deteriorar das coisas contra o qual nada pode: «Estou tão triste que nem uma guerra púnica me animaria / – isto é assim como quem diz. / As moças formosas partiram...» (Jonas 2002: 67). E aqui percebe-se que o partir, não só das moças formosas, mas também o partir de tudo, a usura imposta pelo tempo sobre as coisas que leva à sua obliteração conduz o Homem à melancolia, ao desalento, a um sentimento de impotência perante um mundo ou uma vida onde a morte é o que há de mais certo. Em «*cannot be ill cannot be good*» podemos ler: «o teu olhar melancólico subtrai-se à dureza dos dias» (*ibidem*: 38), fazendo compreender que esta simbiose tempo-melancolia se encontra, de facto, presente na sua poética. Vejamos, como prova, uma parte do poema «A uma ausência», de António Barbosa Bacelar, poeta barroco:

Choro no mesmo ponto, em que me rio,  
No mor risco me anima a confiança,  
Do que menos se espera estou mais certo;

Mas se de confiado desconfio,  
É porque entre os receios da mudança  
Ando perdido em mim como em deserto. (Bacelar *apud* Correia 1766: 120)

Esta consciência é representada na poesia de Daniel Jonas de diversas formas. Uma delas é precisamente a da mudança: «aquele diner / agora desmantelado / pela ocupação do karaoke», escreve no seu livro *Os Fantasmas Inquilinos* (2005: 13). Estes versos – dignos de um verdadeiro *bystander* – podem remeter para Camões, no seu famoso poema «Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades», notando-se em ambos uma exacerbada noção da metamorfose do mundo, que nos conduz a inúmeras «inquirições melancólicas» (*ibidem*).

Ora, o tempo que tudo devora conduz a uma poética da metamorfose e, conseqüentemente, da ausência. O verso «amo-me em trânsito para nula parte» (Jonas

2016: 34), remete imediatamente o leitor para um verso de Vauquelin Des Yveteaux, poeta barroco: «Et me trouvant partout je ne suis en nul lieu» (Yevteaux 1606).

De facto, em *A Idade Neobarroca* Calabrese fala precisamente, referindo-se à arte neobarroca, de um constante «estado de transformação e de metamorfoses» (1987: 109) e de uma «poética do informe e do instável» (*ibidem*: 118). Estas instabilidade e metamorfose verificam-se na poesia de Daniel Jonas, tanto a nível temático – questão que agora se aborda – como a nível formal, resultando muitas vezes numa certa voluptuosidade e hedonismo do discurso.

Para estabelecer este paralelismo entre a poética barroca e a de Daniel Jonas, recue-se à literatura barroca, nomeadamente ao teatro que se apresenta como um teatro do movimento e da inconstância, onde os cenários mudam dezenas de vezes. Jean Rousset em *La Littérature de l'Age Baroque en France*, no subcapítulo intitulado «L'Univers en mouvement» descreve os cenários do teatro francês: «nubes movedizas, castillos que se hundem o aparecem, cielos que se abrem, bosques que cedem bruscamente el paso a jardines, olas del mar que invaden la platea» (1954: 21).

Ora, para além do exemplo supracitado, Daniel Jonas possui um poema, em *Bisonte*, que já foi mencionado, «Deslocação das nuvens» (2016: 34-45; e lembre-se as «nubes movedizas» do teatro barroco), onde diz: «*tempus fugit. / tempus fugit.*» – O tempo é um comboio de carga. Não pode ser travado.» (*ibidem*: 43).

Esta presença do tempo assume-se tão barroquizante que se notam em Daniel Jonas singulares características afins às da poesia barroca, inclusive no que diz respeito à personificação do tempo. Exemplificando, assim como Góngora diz: «Gozaos en sazón, que el tiempo, tesorero ya infiel de esse oro que peinaís» (1620b: 384), caracterizando o tempo como tesoureiro infiel, também Jonas usa esta estratégia em poemas como o soneto que assim principia: «Quão cedo o tempo, ímpio, ladrão de anos» (2007: 19) e continua nos outros versos a sua peculiar personificação do tempo: «Prestidigitador, mendaz, rei momo», «Covarde, mostrador, que não te vejo» (*ibidem*).

Logicamente se compreende que uma poética marcada pela passagem do tempo, será provavelmente uma poética detentora de traços melancólicos. As recordações, as saudades, a melancolia, são sentimentos provindos de algo que já passou e impossível

de reaver. A melancolia e o tempo muitas vezes se encontram de mãos dadas, na arte e na vida.

Sabe-se que desde a Antiguidade Clássica a melancolia é vista como uma doença essencialmente orgânica. A sua principal causa, segundo filósofos como Aristóteles, no seu Problema XXX ou até Robert Burton em *The Anatomy of Melancholy* (1621), recai sobre o excesso de bílis negra no sangue. Como se sabe, etimologicamente, a palavra provém do grego *Melan* (negro) e *Cholis* (bílis) (Amaral 1992: 118).

Na Idade Média a melancolia (chamada também de *taedium vitae* ou *acedia*) pertencia à lista dos sumos vícios, sendo considerada um dos sete pecados capitais (*ibidem*: 120). Este tédio de viver, esta preguiça exacerbada é detalhadamente descrita por um monge do século V, São Nilo:

o doente mantém os olhos fixos na janela e a sua imaginação descreve-lhe um visitante fictício; a um rangido da porta sobressalta-se; a um ruído de vozes corre para a janela, mas em vez de descer para a rua regressa para se sentar, entorpecido e como que tomado por uma assombração. Se lê, a inquietação interrompe-o e cai pouco depois no sono; esfrega a face com as mãos, distende os dedos e fixa os olhos na parede... (*apud* Amaral 1992: 120)

Confirma-se, então, o carácter contemplativo, soporífero e de divagação e tédio de um ser melancólico, uma pessoa tomada pelo desânimo e pelo desespero existencial: «Estou tão arrependido dos dias que hão-de vir» (Jonas 2016a: 44), escreve o poeta em *Bisonte*, um livro que, possuindo poemas como «Deslocação das nuvens» (34-45) ou «Volutas» (47-49) se assume, por vezes, contemplativo e melancólico. Afirma Daniel Jonas: «A deslocação das nuvens é a repetição de todas as coisas em que os padrões justapostos, apesar de provavelmente únicos, se ficam invariavelmente por uma indolente litania visual sem novidade» (2016b). Destarte, essa falta de novidade traduzir-se-á também num *taedium linguae*, onde a poesia se torna num ato inútil e infrutífero: «eu vomito palavras e diascevesta de mim / torno a engoli-las, nutrindo-me do meu vómito» (Jonas 2016: 36).



A melancolia, o *spleen* na poesia de Daniel Jonas tem como principal responsável o tempo, no entanto, esse tédio possui variações dignas de realce. Uma delas foi já aqui mencionada, tendo a ver com a mudança, a consciência de que o tempo muda as coisas e de que aquilo que era jamais pode voltar a ser: «porque não haverá um dia único / que não te aponte as graves falhas do que és / com a lanterna do esplêndido assomo do que foras» (Jonas 2013: 7). Essa é a principal fonte de melancolia vislumbrada na sua obra.

A melancolia vislumbra-se ainda em relação à noção cíclica do tempo, a ideia de que a destruição imposta pelo tempo não é mais do que a metamorfose decretada por Lavoisier; tudo permanece igual, feito do mesmo, e chega-se a uma altura em que nos apercebemos de que tudo é a repetição de todas as coisas.

Jonas diz, por fim, que a sua melancolia provém ainda de algo fora do seu tempo, identificando-se na sua obra um *spleen* nostálgico:

Mas o meu *spleen* é nostálgico. A minha melancolia assenta as suas raízes fora do seu tempo, relativamente indiferente a desagregações contemporâneas, antes ressentindo-se ainda de desagregações antigas de edifícios idealizados. (2014b)

Esta é uma melancolia de quem chega tarde, que não pertence ao tempo em que está. Um *tard venu*, um deslocado, será então o sujeito poético de poemas como «Passageiro frequente» (2013: 22).

Esta melancolia comprova-se também no livro *os Fantasmas Inquilinos*, através de poemas como «São tristes os meus dias como pedras» (2005: 20), onde se afirma: «É uma desilusão com as coisas, / uma desilusão funda com as coisas, / com o vazio meio-cheio das coisas» (*ibidem*: 21), em imagens que remetem para o movimento e metamorfose das coisas e do cosmos: «as ribanceiras a que caem os pensamentos» (*ibidem*: 20), «o condor passa», «uma catástrofe natural // um vulcão» (*ibidem*: 21), evocando o tempo, o movimento e criando um eu poético propenso à contemplação, melancólico, onde a imagem da morte nunca se encontra ausente: «São dias de chorar por menos / ou teimar queixoso como um crânio polido» (*ibidem*: 20).

No poema «Opacidade» de *Os Fantasmás Inquilinos*, reitera-se a ideia pejorativa de que o passar do tempo condena o homem à melancolia. O tempo, para Daniel Jonas, não amadurece, mas enferruja: «Estúpido outono / a tudo impondo sua ferrugem / como num velho armazém de ferragens / a artrose ganhando dobradiças» (2005: 28). Através deste engenhoso e particular paralelismo entre a ferrugem metálica e a “ferrugem” do corpo humano, corrobora-se outra tendência bastante peculiar, a de usar metaforicamente os metais para falar da passagem e do desgaste do tempo sobre homens. Veja-se um poema de D. Tomás de Noronha, poeta barroco português, intitulado «A uma mulher que sendo velha se enfeitava»:

Se o tempo vil, que tudo troca, e muda,  
Somente de outro pôs por mais ajuda  
Em tuas mãos de prata o amarelo  
E a prata de tuas mãos em teu cabelo. (*apud* Correia 1982: 49)

Ainda que os metais mencionados pelo poeta barroco sejam preciosos (ouro e prata) e Daniel Jonas apenas recorra ao ferro e à sua ferrugem, encontra-se sem esforço essa similitude de abordagem temática. Ademais, como nos poetas barrocos, Daniel Jonas mostra a sua predileção pelo soneto, essa forma fixa propícia ao jogo e ao trabalho da linguagem, resultando num dizer virtuoso sem descurar a substância, o conteúdo.

De facto, diz Luís Quintais, numa recensão crítica sobre *Passageiro Frequente*, que Daniel Jonas «parece jogar o perigoso jogo do enfrentamento da tradição e das suas narrativas maiores, para nos remeter de novo à melancolia desencantada do mundo» (2014: 193). E, de facto, deteta-se na sua poesia um peculiar recuperar da tradição, no que diz respeito à temporalidade e à melancolia, através da frequente alusão à natureza morta.

Ora, a natureza morta (ou bodegonismo), género que atinge o seu auge no barroco, é, nessa época, uma temática detentora de um papel «deliberadamente pedagógico-moralizante de raiz literária» (Serrão 2003: 24), exigindo «um clientelismo

sensível ao mundo transcendente da alegoria, mas sobretudo particulares dotes de reflexão e de contemplação» (*ibidem*). Destarte, Daniel Jonas serve-se deste género de grande peso na pintura do século XVII para evocar imagens com um poder alegórico e reflexivo: «O silêncio / de um fruto sobre a mesa» (2013: 60). O leitor é transportado para esse cenário melancólico de frutos e plantas e animais, onde o tempo se faz sentir de um modo simbólico, tendo a natureza morta uma função cristalizadora: «Eu, natureza morta, ali pousada a um canto / uma romã / chorando lágrimas de sangue, / peixe desmultiplicado, magro pão» (Jonas 2016a: 94).

Talvez – e para terminar a análise da abordagem temática sobre o tempo – o melhor poema que ilustra esta tendência seja o soneto «Três rosas choram brancas e tombadas» (Jonas 2014a: 46):

Três rosas choram, brancas e tombadas.  
No mármore em murmúrio nada se ouve  
E tudo o que é é nada do que houve...  
Oblíqua cai a chuva nas lombadas...  
Na biblioteca parda tudo tomba:  
As rosas, as velhinhas, hirtos círios.  
E agora tudo chora, grutas, lírios,  
E as gárgulas do choro são a tromba...  
É nada o que nos move, a paz, a guerra...  
Tanto saber errado e tanto crânio!...  
O príncipe é que estava certo, o dânio!  
E as rosas murcharão, quem as enterra?  
Mas quase me esquecia ao que vinha:  
Passar-te a mão pela pele tão lisinha...

Trata-se, então, de uma composição repleta de imagens da simbologia barroca (mármore, crânio, rosas murchas...), onde o peso do tempo se encontra implicitamente em todo o poema: «E tudo o que é é nada do que houve», «E as rosas murcharão, quem as enterra?» (*ibidem*). Em suma, os grandes tópicos barrocos do tempo cá estão, aliados a uma simbologia também nitidamente barroca, denotando uma grande preocupação com a linguagem, com o jogo da palavra (no mármore, em murmúrio), através do

poliptoto (choro-chora) e também da frequente adjetivação. Este poema apresenta-se ainda como um diálogo intertextual com Fernando Pessoa. O verso «Oblíqua cai a chuva nas lombadas...» é uma clara referência aos poemas interseccionista de Pessoa «Chuva oblíqua» (1914a: 214-218). O excesso das reticências remete-nos também para uma vagueza e subjetividade expressiva própria dos poemas paúlicos pessoanos, onde podemos também detetar versos que revelam um tédio existencial. Nesse sentido, também Jonas dialoga com Pessoa: o verso «E tudo o que é é nada do que houve...» (2014a: 46) encontra semelhanças com alguns versos do poeta modernista na sua fase mais simbolista/decadentista, como este: «Porque o que importa é que já nada importe...» (1914b: 246).

Em boa verdade, a presença do tempo e da metamorfose, da oscilação, do movimento constante que se faz sentir através de imagens, símbolos e temáticas, na arte barroca, encontra-se também bem patente através da forma.

A metáfora, figura de estilo de enorme peso, no sentido em que permite um «viola[r] [d]as relações semânticas usuais e esperadas» (Frias 2006: 149), ou seja, «dá a ver correspondências invisíveis [e], nesse sentido, o seu primeiro gesto é o da não-repetição do mundo» (150), é um exemplo inegável da importância dada à metamorfose na arte barroca. Não foi por acaso que muitos teóricos do barroco chamaram à metáfora «palavra peregrina» (até a própria denominação remete para o movimento), no sentido em que ela era efetuada através de uma lógica de substituição da significação, ou seja, significar uma coisa pela outra. O grande objetivo dessa metáfora tinha em vista um certo tipo de metamorfose: a metamorfose engenhosa, pode-se chamar-lhe assim. Ou seja, a constante procura de semelhanças em coisas dissemelhantes através do engenho (cf. Snyder 2005: 118-120). Tesauro considera, justamente, a metáfora como o mais peregrino exemplo do humano intelecto. Veja-se:

essendo la metafora il più ingegnoso e acuto, il più pellegrino e mirabile, il più gioviale e giovevole, il più facondo e fecondo parto dell'humano intelletto. Ingegnosissimo veramente, però che, se l'ingegno consiste (come dicemmo) nel ligare insieme le remote e separate nozioni degli propositi obietti, questo appunto è l'officio della metafora, e non di alcun'altra figura: perciò che,

trahendo la mente, non men che la parola, da un genere all'altro, esprime un concetto per mezzo di un'altro [sic] molto diverso, trovando in cose dissimiglianti la simiglianza. (1654: 266)

Repare-se, que segundo Tesouro, a estratégia retórica depende precisamente de uma mudança, ou seja, de uma substituição.

Em Daniel Jonas, o uso da metáfora serve também, muitas vezes, o propósito de «gerar conexões invulgares entre elementos diversos, de modo a provocar um efeito máximo de *meraviglia*» (Frias 2006: 161). Veja-se: no poema «Brejo» (Jonas 2016a: 12) o poeta usa a metáfora deste modo: «Coração do lago, / a rã ameaça / deflagar». Em «Totem» (19), um totem é descrito como «antena ancestral», e em «Ferrugem» (*ibidem*: 20) lemos: «A ferrugem é um animal: / boi-almiscarado vagueando a tundra».

Estilisticamente, outros recursos mostram que a sua retórica é também baseada numa estratégia do movimento, da mudança, da capacidade maleável e móvel das orações – o jogo de palavras, o poliptoto: «De igual doença um dia enfermávamos / E igual com seu igual iguais curávamos» (Jonas 2007: 31); o hipérbato: «Coa minha vida a morte eis que dança» (2014a: 24); a anáfora: «Debaixo da cama disse pai. Disse pai / e cortei-me. Disse pai» (2016a: 89); a paronomásia: «Alguém que lhe partisse era os cornos / E que me tirasse a tosse a este Cronos!» (2014: 24). Estes recursos estilísticos denunciam esta estética do movimento, um tipo de poesia cheia de dobras, plissada, onde predomina o «carácter conceptista da organização discursiva» (Carlos 1999: 341). Para além de «um sujeito em processo conflitual de alteridade e metamorfose» (*ibidem*: 340), o sentido do texto torna-se também fugitivo, assim como é o tempo, devido a essa tendência para o «culto de certos valores formais e até emocionais do estilo barroco» (Hatherly 1995: 190). Ana Hatherly denomina esse tipo de poesia neobarroca, acrescentando que esse estilo é praticado na poesia portuguesa e brasileira desde os anos 50 (*ibidem*).

Assim, como Jorge de Sena, Daniel Jonas também usa o soneto como «uma forma de minar o sistema e assim dessacralizá-lo por dentro» (J. B. Martinho *apud* Carlos 1999: 345), encontrando precisamente nessa ordem um espaço para se libertar.

Retomando a ética do tempo e, conseqüentemente, da instabilidade e da metamorfose, que constituem características neobarrocas, segundo Calabrese (cf. 1987: 105-125), é mister salientar que essas mesmas características tornam o poema num corpo em constante tensão – instável ainda que nunca se desmorone – onde figuras de estilo como o hipérbato, o poliptoto ou outras supracitadas contribuem para uma poética do limite, questionando precisamente as barreiras lógico-retóricas do fazer poético. Essa tensão formal acaba por ser indissociável do sujeito poético: melancólico, dilacerado e dividido: «Sou um espírito perfeitamente incompatível / comigo mesmo» (1997: 19). Há assim na poesia de Daniel Jonas uma destruição do sujeito uno, sendo este um sujeito em fuga.

O poeta evoca este tipo de estratégias tendo noção do apelo ao sensível que caracteriza este tipo de arte, sendo a arte barroca e neobarroca dirigida para o espectador.

Ora, longe de ser um autor simplesmente revivalista, Daniel Jonas possui um lado experimental bem patente, nomeadamente quando faz uso de estruturas e modos de dizer tradicionais, partindo da tradição como se esta fosse um desafio para a criação do novo. Assim, o autor pretende a todo custo combater esse cansaço linguístico e temático, esse *taedium* que se aloja não apenas no Homem, mas também na sua linguagem, e toma o experimentalismo como a alternativa mais viável.

Deste modo, os traços neobarrocos presentes na sua obra não servem apenas um propósito estilístico mas também se apresentam como tentativa de testar os limites de uma linguagem, que para Daniel Jonas necessita visivelmente de ser reinventada.

### 2.3. «Toda a vida de um rio para a morte»: Da omnímota presença da morte

Tal como o tempo, a morte assume-se como uma temática muito frequente na poesia de Daniel Jonas.

Veja-se, antes de mais, o poema cujo verso dá título a este capítulo. Há nele um paralelismo entre o percurso inevitável do rio até ao mar e o do homem até ao seu destino final. A vida é como um sinuoso rio, que «para a foz corre no fim» (Jonas 2014a: 48), num ir sem voltar.

A presença dominadora da morte na poesia de Daniel Jonas funciona muitas das vezes como uma espécie de *memento mori*, lembrando o leitor que contra a morte nada se pode fazer, nem contra o tempo. Podemos apenas «dançar compulsivamente» (Jonas 2002: 31) contra ambos.

Relembre-se o «Sermão de Quarta-Feira de Cinzas» do Padre António Vieira, cujo primeiro parágrafo diz: «Assi comecei eu o ano passado, quando todos estávamos mais longe da morte» (1673: 517). Esta perspectiva, este olhar sobre a vida com a morte já em mente, esta visão funesta do homem condenado à corrosiva subtracção dos anos, constitui um ponto de vista similar a um soneto de Daniel Jonas, onde o poeta, referindo-se aos anos de vida escreve: «Dez mais vinte dão menos trinta como?» (2007: 19).

Segundo esta perspectiva, adoptada quer pelo jesuíta, quer por Daniel Jonas, à medida que o tempo passa o homem não ganha, antes perde, anos de vida. É um olhar sobre a condição humana dominado pela certeza da inexorabilidade da morte, como se houvesse uma ampulheta lembrando que um dia o último grão de areia será vertido. «A vida cabe toda num caixão», diz Daniel Jonas num dos seus sonetos (2014a: 13), ou então sentencia Marino, um dos grandes vultos da poesia barroca: «da la cuna a la tomba è un breve passo» (*apud* Battistini 2000: 100).

Os homens do século XVII, afirma Rousset, «lejos de proyectar imágenes de vida sobre la muerte [...] se complacen en rodearse en vida de las imágenes de su muerte; su mirada se ejercita en adivinar el esqueleto bajo la carne» (1954: 147). Daniel Jonas parece também possuir essa «mirada» que adivinha aquilo em que nos

tornaremos, quando lembra que por dentro somos ossos e ossadas em breve seremos: «meus ossos, sois ossadas» (Jonas 2014a: 37).

A temática da morte aparece sobre variadas formas na poesia de Daniel Jonas, tanto em sonetos como em poemas de métrica irregular. Existem na obra deste autor poemas que são epitáfios e até poemas sobre suicídios. Porém, em todas essas formas é-nos apresentado o mesmo ponto de vista: a morte como sentença final inegável. Destarte, quer pela reiteração da sua omnímota presença, quer pela sua vasta simbologia ao longo da obra, a abordagem deste tema leva um cunho nitidamente barroco. Ora, a visão barroca sobre a morte parte da aceitação da nossa finitude. Como afirma Fernando Alberto Torres Moreira: «o ciclo temporal do homem é uma caminhada irreversível para a morte» (1991: 124), sublinhando que esta perspetiva de D. Francisco Manuel de Melo constitui um dos princípios mais caros ao barroco. De facto, através de uma carta do autor de *Relógios Falantes* a um seu amigo, podemos corroborar esta visão sobre o tema. Quando o assunto é a vida e a morte, a tónica é colocada sempre nesta última:

Vida es antes que muerte, afirmó, a mi ver, engañada la filosofía. Y dijera mejor: vida es intervalo de dos muertes. Sease paradoxo a la Naturaleza; que a la moralidade es axioma. Vida es antes que muerte, es imposible. Ser y no ser, son términos de toda entidad. Primero no era el Hombre que lo fuese; y después de haber sido vuelve a no ser: luego el no ser antelación supone al haber sido; luego la muerte no sucedió a la vida, sino la vida a la muerte. (...) El ventre que nos engendra es la primera cueva que nos sepulta. (Melo *apud* Moreira 1991: 125)

Deparamo-nos com uma perspectiva pessimista e obscura face à vida. Mesmo que se pense, no início, que o excerto abordará a temática da vida, no decorrer da leitura a questão da morte assume total protagonismo.

Jorge de Sena, no ensaio «Maneirismo e barroquismo na poesia Portuguesa dos séculos XVI e XVII», mostra-nos também a perspetiva face à morte para o Homem barroco:



Para o mecanismo barroco, o tempo é apenas uma dimensão mais do mundo físico, o qual não depende geometricamente dele; e por isso a morte, ou os anseios místicos, representam um papel apenas de *memento* final, o fim que se não escapa, mas de que não há que temer ( 1965: 48)

No sentido apontado por Jorge de Sena, a temática da morte encontra no barroco uma configuração específica que acentua, para além da sua inevitabilidade, que já tinha motivado, desde a antiguidade, uma espécie de estética da resistência de matizes estóicos, também a sua dimensão «irrisória», precária, que, no quadro contrareformístico, se corporiza no tema das cinzas, onde terminam a beleza, a fortuna, o poder. A perspetiva de uma aceitação da morte e do peso do tempo sobre os corpos, como fosse uma sentença a que nos devemos habituar, não a temendo, – perspetiva consoladora professada também em outras obras como *Fédon* (Platão 399 a.C.: 93, 111) – encontra-se bem patente na poesia de Daniel Jonas. No vasto reportório de poemas sobre o tema, podemos destacar um excerto do poema «Obitué» que corrobora um ponto de vista de aceitação da lei da vida (que é a da morte também):

Vai-se andando à espera do chegar da hora  
ouvi-lhe agora  
entre grumos de lábios e cuspo  
no seu *cardigan* musgo  
debaixo da sua lã merino —  
mais um deixará em breve a estepe  
morrendo entre altas ervas (Jonas 2016a: 104-105)

Este excerto demonstra uma atitude passiva, precisamente porque se está perante algo inevitável, a morte. Apenas se pode aceitar «o chegar da hora» e no fim seremos «mais um [que] deixará em breve a estepe». Somos animais, somos carne, é esse o nosso destino. Digno de realce é também o título, que consiste num jogo de palavras entre «óbito» e «habitué», que apresenta a morte como algo a que nos habituamos, ou a que nos devemos habituar. Perspetiva reiterada ao longo do poema, através do pensionista «vergando milímetro a milímetro / sobre a sua morte» (*ibidem*: 104).

Nos poemas de Daniel Jonas, detetam-se também imagens como a cinza, que no barroco fora representação do pó que somos e que sempre seremos – «porque tu és pó e ao pó voltarás» (Génesis 3:19) – e que aparecem na sua poesia com um peso deveras distinto: um peso objectivo, menos metafórico, que lembra também, através das cinzas, as atrocidades cometidas pelo homem.

Vejamos «Por Cracóvia»: «Considera os campos / onde a cinza de homens fosse / o único adubo.» (Jonas 2016a: 54). Há, neste poema, de facto, uma tentativa de realçar o terror da morte, da nova morte, através de uma imagem do vazio, de um campo onde apenas se sabe da cinza, mas essa cinza constitui o sinal das muitas vidas que foram levadas.

De facto, essa consciência de que somos pó, tipicamente barroca (remetendo uma vez mais para o Padre António Vieira, no seu «Sermão de Quarta Feira de Cinza»: «havemos de matar *ũa* morte com outra morte: a morte do pó, que havemos de ser, com a morte do pó, que somos: *Pulvis es, et in pulverem reverteris.*» (Vieira 1673: 519)) é bastante notória em Daniel Jonas. Leia-se ainda este excerto de um soneto: «Uma palavra ou duas e ... oblvio / Agora que és só cinza e óidio.» (Jonas 2014a: 47).

Esta dissertação sobre o tema da morte leva-nos à conclusão de que existe uma espécie de elogio do nada, do vazio, na poética de Daniel Jonas. Em boa verdade, na poética barroca, «cultura in cui si diffondono gli ‘elogi del nulla’» (Battistini 2000: 106), isto é, verifica-se uma ontologia negativa e um nítido elogio da ausência, atestada, por exemplo, por «edifici incompiuti o diruti [qui] attestano la vanità di ogni impresa» (*ibidem*).

Verifica-se, então, a apoteose de um olhar que parece filtrado por uma lente que desmascara a aparência e vê a caducidade das coisas. O barroco, bem como o neobarroco, apresenta-se então como «el intento de descubrir el alma a través de la manifestación que el cuerpo hace de la ausencia de ella» (Flor 2002: 66). É como se o poeta possuísse essa lente e visse o cadáver antes de qualquer outro o ver. O cadáver que sempre lá esteve e que o Homem não vê, porque vive num sonho, que é a vida. Jonas possui essa lente, como Calderón de la Barca ou Góngora possuíam.

Essa poética do vazio apresenta-se como um ponto de vista bem definido na obra de Daniel Jonas. Curiosamente, é num poema onde são mencionados vários quadros e artistas da pintura barroca que Daniel Jonas apresenta uma espécie de encómio ao vazio. O poema intitula-se «Três mulheres e um céu de Delft». Eis um excerto:

Vermeer, de onde te chegou tanto vazio,  
que vazio é esse que a rapariga obnubila  
mas tão mais vazio que a rapariga se vai, Vermeer,  
que restará senão só o vazio, essa voragem do vazio? (Jonas 2005: 81)

Podemos ainda vislumbrar o vazio e a ausência, uma espécie de morte anunciada, num poema que evoca Hopper e seus quadros: «depois da ausência de toda a cor de Hopper», «no vazio dos artefactos e dos bilhetes lilases» (Jonas 2013: 48). Esse poema termina com a imagem de um cemitério, símbolo do silêncio, da ausência, do vazio e, claro, da morte: «O cemitério, / todo aquele lajedo frio, cinzento, / tine / como uma secção de metais.» (*ibidem*: 49). De facto, o nada, o silêncio, o pó são símbolos que evocam a morte. Recorre-se a eles para a podermos evocar, e na obra de Daniel Jonas aparecem abundantemente, como na poética barroca. Na verdade, como diz Phillippe Ariès, «la mort est iconophile» (1983: 7), no sentido em que é preciso a iconografia, o símbolo, a imagem, para penetrar o indecifrável mistério da morte.

Jonas partilha ainda outro pilar temático com a mundividência barroca: a transitoriedade da vida e a fragilidade do corpo humano. Ora, isso faz com que na sua obra abundem símbolos relativos à morte. As imagens de cariz macabro são recorrentes, atestando o forte recurso retórico a esse tipo de iconografia. Battistini realça a «incidenza sull'iconografia macabra» (2000: 105) da arte barroca, onde «la tassonomia dello scheletro, le alterazioni dei cadaveri» (*ibidem*), apresentam-se como grandes interesses, dominando nas suas representações pormenores macabros como «organi in putrefazione» (2000: 104).

Atentemos, por exemplo, no poema *ekphrástico* «Ossétia», que tenta reproduzir a fotografia de uma mãe acariciando o cadáver de seu filho em Beslan, na Ossétia do Norte, após a crise de reféns na escola de Beslan. O poema é uma descrição crua e

macabra de uma pequena criança morta, perante o olhar desalentado de sua mãe, que evoca as muitas representações pictóricas da crucificação e, muito especialmente, das «Pietà», as figurações de Cristo morto nos braços de sua mãe, tema que interessou a pintura e a poesia do maneirismo do barroco.

Ou como a foto de Karpukhin  
a Madonna ampara com o braço um  
dos lados do triângulo  
e deixa um derradeiro beijo escorrer por ele  
até a cabeça morta  
do seu menino no catre.

(...)

De preto ela  
emoldurando a palidez do seu querido  
o crânio envolto numa ligadura,  
halo de mártires. (2013: 25)

A representação de partes do corpo, como o braço da mãe viva e a cabeça pálida, envolto o crânio numa ligadura, constitui uma imagem que demonstra uma intenção de uma representação crua, sem nenhuma preocupação com a possibilidade de chocar o leitor. O ser humano morto é isso: um corpo pálido e inerte. A morte, para Daniel Jonas, bem como para os poetas barrocos, representa o «fim e decomposição» (Moreira 1991: 128).

Outro tipo de manifestação do tema neste poeta é o poema-epitáfio – poema de pendor panegírico tendo como tema o falecimento de alguém. Em *Nó* podemos ler um poema sobre o Barão de Forrester, que morreu afogado no rio Douro, sendo arrastado para o fundo por causa do seu cinto, onde transportava o ouro. Vislumbra-se neste soneto uma perspectiva barroca em relação à morte e à vanidade da vida:

Oh, Forrester, nas águas sepultado

Com o teu cinto de ouro, qual rei Midas  
(...)  
O que fizeste é tanto e é tão nada...  
É duro! Este rio! A nossa vida!  
Oh, raios! Tão fugaz, tão mal vivida...  
(Ali agora está uma pousada.)  
Uma palavra ou duas... e obliúvio.  
Agora que és só cinza e oídio. (2014a: 47)

Trata-se então de um poema replicando o estilo dos poemas *in memoriam*, que retrata o modo deveras caricato como morreu esta personagem, afogada devido ao ouro excessivo que carregava à cintura. Existe então uma muito subtil ironia na abordagem do soneto, que se nota quando o Barão de Forrester é comparado ao rei Midas. Digna de realce é ainda a questão da luta infrutífera contra a morte e a insignificância de tudo presentes no soneto.

Ainda que o poeta pretenda servir-se deste estilo de um modo satírico, é reconhecível nele o modo como os poetas barrocos cantavam a morte. Encontramos na poesia barroca portuguesa um poema sobre uma mulher que se decide matar atirando-se ao rio, de Jacinto Freire de Andrade; curiosamente, o poema começa assim, com versos muito semelhantes aos de Daniel Jonas: «Nas águas nasce a luz esclarecida; / Eu nas águas te vejo sepultada» (Andrade *apud* Correia s/d.: 59). O primeiro verso de Jonas é bastante parecido com o segundo do poeta barroco. A expressão «nas águas sepultado» aparece nos dois poemas de dois autores distintos, separados por cerca de quatrocentos anos, com apenas uma alteração de género no verbo repetido. Também o facto de esses versos serem versos iniciais de ambos os poemas revela uma afinidade imagética e um gosto pela imagem impactante de um corpo submergido e até decomposto, se notarmos que a palavra usada, «sepultado», pressupõe essa decomposição. Por fim, a opção pela inversão da ordem das palavras, relegando o verbo para último lugar, é notória em ambos os casos.

Em *Os Fantasmas Inquilinos* podemos ver também esse gosto pelo cadavérico, pelo corpo em decomposição, pela crueza representativa do corpo humano: «e na neve do boneco de neve, / gólgota de seu nome, / observa-lhe já a porosidade do crânio! /

esse era o inverno do osso» (Jonas 2005: 66). De facto, a imagem é valorizada na poética de Daniel Jonas, como acontece na poética barroca e neo-barroca. Vejamos o que diz Maria Leonor Barbosa Soares em «Formas e sentidos do barroco na arte contemporânea»:

Ambos os períodos fizeram da imagem o meio de comunicação privilegiado. E declaram ainda uma predilecção: a imagem que inclui um apelo multissensorial e que provoca o maior grau de envolvimento possível do observador. (2001: 553)

Podemos ainda corroborar essa afinidade de gosto pela representação do corpo em decomposição citando D. Francisco Manuel de Melo, no soneto XXXXIII de *Harpa de Melpomene*, um excerto do soneto onde apresenta uma parte do corpo, os olhos, que servirão, depois da vida, de alimento para os animais. Leia-se:

Tus ojos, com que amor nos desafia,  
Tus ojos, Laura, (la verdade lo advierte)  
Pasto, y albergue an de ser de animalejos  
(Melo *apud* Moreira 1991: 127)

Ainda como poemas dedicados a finados, atentemos no poema *Triunfo do Inverno* em memória de José Alberto Osório Mateus, e verificamos que a questão da morte em Daniel Jonas aparece muitas vezes relacionada com a temática do sonho e do engano, lembrando, por exemplo, *La Vida Es Sueño*, a célebre obra de Calderón de La Barca. De facto, o poema começa com uma epígrafe de Gil Vicente: «... Pues qué haces por aqui / por esta floresta d'engaños?...» (Jonas 1997: 53). Depois assim principia o poema, numa relação morte-sono-sonho: «na tua morte / apetecia-me dormir» (*ibidem*). E esta relação só se alarga se atentarmos noutros poemas de Daniel Jonas, onde a vida se apresenta como uma ilusão, um sonho acordado, como vemos no poema «Em viagem»:

Moemos essa e outras perguntas;  
temos muitas palhinhas para entreter nos dentes,  
ruminando a paisagem do gado vácuo

e contando gado ovelhum  
no nosso sonho acordado. (2016a: 46)

Depois desse sonho acordado que é a vida, onde nos entretemos vendo passar o tempo, numa estranha sensação de vanidade de todas as coisas, será que a morte nos trará a verdade e o fim do sonho? O mistério torna-se aliciante porque, perante a perspectiva de uma vida ilusória, a morte pode constituir o verdadeiro despertar. Em *Nó*, o poema «Sonhando danças, vÍgil marcas passo» é um perfeito exemplo onde o sonho e a dicotomia vida-morte se encontram interligados. Vejamos a última parte do poema:

E abraços tantos são em que te abraças  
Que em sonho lasso o abraço lhe prolongas;  
Em aguardente imerso o capitão  
Assim aceita os braços de outras braças.  
A vida... porque nela te delongas?  
A vida cabe toda num caixão. (Jonas 2014a:13)

Ora, esta consciência do sonho é nada mais do que uma consciência da irreabilidade, do surreal e do absurdo da vida, o que conduz o poeta ao jogo, a um divertimento.

Há outro poema digno de menção cuja temática se centra na morte. Trata-se do soneto do livro *Sonótono* «Morreu. Não vive já mais. Merda. Adeus», que aborda a morte numa relação nítida com toda a complexa temática da morte no barroco. Há nele o tempo, no seu fluir incessante que nos arranca a infância e nos conduz à morte: «Buraco p'ra onde rolam meus berlindes... / (Covinhas nestas faces, ao que vindes?)» (Jonas 2007: 40); há também a presença das imagens típicas como a carcaça: «Tão belo que era, agora só carcaça» (*ibidem*) e ainda um verso que remete para a natureza morta, a efemeridade das coisas: «Rorejam já as rosas nesta taça...» (*ibidem*). E, por fim, o poema conduz-nos até ao fim inevitável, a morte: «Agora aperta o laço, vais a Deus... / Adeus, adeus, adeus, adeus, adeus!» (*ibidem*).

Podemos, por fim, dizer que certa poesia deste autor se «mobiliza no pensamento da morte», usando palavras de Herberto Helder, num prefácio a António

José Forte (1983: 13), como se o sentido do poema refletisse o desfecho único e inexorável da vida.



### **III. Poesia como forma**

### **3.1. «Pensar que toda a arte é artifício»: A poesia como jogo.**

#### **O jogo da poesia**

A vertente lúdica constitui uma característica de inegável importância na poesia. A *poiesis*, o ato de criar, possui, em si, a sua componente compositiva que remete para o jogo, para a relação entre palavras e versos, para as combinações rimáticas ou consonânticas.

O poeta, mergulhado no jogo, é como uma criança que esquadrinha as palavras e «vasculha o mistério» (Belo 1969: 129). De facto, para além de *homo faber* – o artífice –, ele é um *homo ludens* – o lúdico –, expressão utilizada por Huizinga (1938). Ou seja, o poeta fabrica o poema, mas também o joga, construindo-o, respeitando ou subvertendo as suas regras.

Lembremos a *Vida de Dante*, livro de Giovanni Boccaccio sobre Dante Alighieri. No capítulo intitulado «Divagação relativa à poesia», o autor expõe a sua teoria sobre as origens da poesia, conduzindo diretamente à sua suposta génese: a oração. Segundo este autor, a poesia teve origem nos primórdios da humanidade, quando os homens, no seu afã de louvar a divindade, criaram «palavras de elevado significado (...) distintas do estilo plebeu» (Boccaccio 1357: 103). Destarte, segundo Boccaccio, a poesia é uma forma de oração, forma de comunicação que nasce da necessidade de prestar honras a Deus. Ora, essa oração era redigida através de uma linguagem que se distinguia da comum pelas suas propriedades musicais e rítmicas, pela sua construção nitidamente lúdica, onde o jogo de sons e de palavras outorgava propriedades encantatórias ao texto.

Existem, então, na linguagem poética, características que provocam o estranhamento e o sentido plural de que falamos, provindo esse resultado de uma alteração do modo de produzir o discurso, que se assemelha a um jogo.

Viktor Chklovski afirma em «A arte como processo» que, através de particularidades fonéticas e lexicais e da disposição dos vocábulos, a linguagem poética afasta-se da linguagem quotidiana: «o carácter estético revela-se quase sempre pelos

mesmos signos: é criado conscientemente para libertar a percepção do automatismo» (1917: 92). A linguagem poética, então, é regida por regras diferentes da linguagem quotidiana.

«O ordenamento rítmico ou simétrico da linguagem, o efeito que se obtém pela rima e pela assonância, o sentido deliberadamente disfarçado, a construção artística e artificial das frases» (Huizinga 1938: 153) apresentam-se como manifestações do jogo na poesia, porque também o jogo vive de combinações e artifícios.

Derrida diria que o poema se fecha «[n]esta coisa que ao mesmo tempo se expõe à morte e se protege – numa palavra, o avanço, e a retração do ouriço, como na autoestrada um animal enrolado em bola» (1988: 7). Portanto, até o hermetismo e a resistência da poesia, a sua capacidade de se fechar, de se *esconder*, tornando-se mais resistente à leitura e, conseqüentemente, à apropriação, possuem uma afinidade clara com o jogo, no sentido em que o jogo e o poema são regidos por regras, alheias ao mundo exterior. Há ainda na poesia – no poema que se “esconde”, que se protege – um apelo ao jogo: o leitor deverá conseguir ver através dos espinhos do ouriço, digo, do poema. E se o poema se fecha, se ele possui o seu próprio universo, ele tem de ser regido e redigido pelas suas próprias leis.

Huizinga estabelece alguns pontos convergentes entre o jogo e a poesia:

É uma actividade que se desenrola dentro de certos limites de espaço e de tempo, segundo uma ordem visível, de acordo com regras livremente aceites e fora da esfera da necessidade e da utilidade material. O estado de espírito próprio do jogo é de entusiasmo e arrebatamento, sendo o jogo sagrado ou festivo conforme as ocasiões. A acção é acompanhada por um sentimento de tensão e exaltação, a que se seguem o riso e o relaxamento. (1938: 153)

O desenrolar do jogo entre limites, de que fala Huizinga, lembra o fechamento do poema de Derrida. A noção de espaço está, em ambos, presente. Quando Huizinga fala em entusiasmo e arrebatamento, referindo-se ao jogo, inevitavelmente se pensa no fator de estranhamento e de maravilhamento que proporciona certa poesia.

A poesia, como uma arte de combinações, pode ainda ser facilmente observada se atentarmos num conjunto de regras subjacentes: regras rítmicas da linguagem. O escritor pretende criar uma tensão que encante e capte a atenção do leitor (cf. Huizinga 1938: 153-154).

Há, ainda, um inegável traço da linguagem poética associado à tendência lúdica da poesia, que é o experimentalismo, ou seja, a tendência para tentar a novidade através de variadas experiências, passando pelo jogo. Luís Adriano Carlos, numa entrevista sobre poesia experimental, afirma: «No entanto, convém reconhecer que sempre a poesia foi experimental» (Carlos 2006). E, em boa verdade, a poesia é uma experimentação. A reescrita, a transformação de uma linguagem útil, mecânica, prática, numa linguagem plural, ambígua (ou, se quisermos, mágica) possui em si um conjunto de características que são lúdicas.

Por outro lado, existem obras bem mais dadas ao jogo do que outras, e períodos em que a linguagem encontra o seu expoente lúdico e experimental.

Daniel Jonas é, assumidamente, um poeta que aceita a vertente lúdica da (sua) poesia. Um primeiro aspeto que o atesta é a predileção pelo soneto, uma forma de compor o poema regrada, que obriga a “jogar” dentro de um confinamento. Declara, numa entrevista dada à RTP: «Decidi atacar também uma forma que constituísse uma espécie de grelha, de prisão de género, digamos assim, em que naquele espaço confinado eu me sentisse o mais livre possível (...). Uma espécie de prisão de liberdade» (2014c: 01:03-01:20).

Em boa verdade, o seu soneto é um género que sobressai pela sua construção e pelo verso decassílabo, pelo jogo praticado dentro de certos limites. A sua «riqueza estilística e o trabalho com a linguagem» (Cantinho 2015:192), que no fundo são obtidos através de um experimentar, tornam o soneto complexo e rico esteticamente, outorgando-lhe uma pujança formal assinalável. Vejam-se os primeiros versos do soneto «Bengaleiro ou horacianas» de *Sonótono*, onde predominam os jogos assonantes e aliterantes e onde os jogos entre palavras são, em tão poucos versos, inúmeros:

Físico o tractor quente arremessou  
Contra as colheitas de outro o breu de corvos

Trazendo a noite em ondas de onde andou  
De foice afoita, a luz sugando a sorvos. (2007: 11)

O seu soneto participa então no jogo barroco, caracterizado por Deleuze como um «vasto jogo de arquitetura ou de revestimento: como preencher um espaço, nele deixando o mínimo de vazios possíveis e com o máximo de figuras possíveis» (1988: 118). É precisamente o que sucede nos sonetos de Daniel Jonas, onde todos os aspetos importam na sua construção: os aspetos fonético e o morfológico das palavras, bem como a ordenação sintática das frases, tudo tem máxima importância na arquitetura do soneto, ocupando os seus devidos espaços, cumprindo a função.

O carácter lúdico, contudo, não se limita na sua obra ao soneto. Ainda que de um modo menos explícito, o jogo de palavras, as repetições, elipses e cisões, encontram-se presentes.

Ora, o experimentalismo de Jonas é um experimentalismo não visual, não ao estilo da poesia concreta, mas de uma poesia onde é assumido um carácter de trabalho laboratorial, lembrando sonetos de Ruy Belo, como «Variações sobre o jogador do pião» (Belo 1966: 72-78), onde predominam as assonâncias, aliterações e jogos de palavras.

Antes de tudo, convém saber se há algum motivo para esse gosto pelo ludismo. Daniel Jonas revela um tédio face à linguagem. Comentando o poema «Deslocação das nuvens», afirma que tudo sempre se repetirá, na linguagem e na vida: «A deslocação das nuvens é a repetição de todas as coisas em que os padrões justapostos, apesar de provavelmente únicos, se ficam invariavelmente por uma indolente litania visual sem novidade» (2016b), o que o leva a caracterizar a própria poesia como uma arte insensata e inútil. Vejamos o que diz numa entrevista ao jornal *Sol*:

porque os poemas são em si arrependimento e uma ocupação insensata. Nada na experiência constante do nosso mundo avisa à ocupação do tempo com esta actividade. Quem são estes celerados que escrevem? É tudo vaidade e correr atrás do vento. Escrever poesia parece uma reificação maligna, um produto de sociedade anódino e inconsequente, um palhaço que pedala no arame e faz uns malabarismos ridículos com

uns pinos de bowling, que serve de intermezzo entre as vítimas maiores do mundo e a corte oligarca. (*ibidem*)

Esta consciência de que tudo é inútil, nomeadamente o escrever poesia, esta classificação do poeta como *entertainer* ilustra a sua perspetiva em relação à escrita. Daniel Jonas chega a utilizar essa mesma expressão, numa entrevista dada a António Guerreiro: «O francês leva-me para a *entretien* e não consigo deixar de pensar que tudo isto é entretenimento, a própria poesia também o é, e o poeta é um *entertainer*» (2014b). A aceitação do propósito de entreter da poesia é, a meu ver, uma das razões fundamentais que leva o autor a dedicar-se a um jogo profundo, a evocar um apelo estético.

Para entreter, é preciso provocar esse entusiasmo e arrebatamento de que nos fala Huizinga. Por isso Daniel Jonas parte numa busca pela novidade — ainda que aparente e ilusória, porque feita a partir dos mesmos modelos (palavras que se repetem, formações sintáticas limitadas) — face a um mundo tão uniformizado. E é a novidade que mantém a poesia e o poeta vivos. Mesmo quando esse poeta canta o «cansaço do canto» (Jonas 2016a: 126). Ele nunca nega que a novidade é o que alimenta a poesia.

Também os poetas barrocos buscavam a novidade com afinco. Marino, numa carta a Girolamo Preti de 1624, afirma: «la vera regola [...] è saper romper le regole a tempo e a luogo, accomodandosi al costume corrente ed al gusto del secolo» (Marino *apud* Battistini 2000: 52). Ora, o «acomodar-se ao costume corrente» implicaria sempre a novidade e a quebra com o tradicional, que seria obtida através da quebra das regras e de um jogo de subversão. Destarte, Andrea Battistini afirma que a novidade e a maravilha constituem duas grandes obsessões da poesia barroca (cf. 2000: 51-53).

Perante a perspetiva de um mundo volátil, em constante transformação, que é o atual, e que era também o mundo seiscentista, a busca pela novidade é inevitável.

Luís Quintais afirma acerca de *Passageiro Frequente*: «O que está aqui em causa é o modo como a poesia [e a linguagem] pode[m] ainda operar num mundo que se nos afigura feito de superfícies, de transparências, de certezas claras. Importa repor uma porção de estranheza» (2014: 194). E aqui «estranheza» pode ser um sinónimo de «novidade».

Evoquemos novamente Chklovsky, que afirma que a linguagem poética se distancia da cotidiana precisamente porque a poética atinge «o máximo da sua força e duração» (1917: 92), enquanto a cotidiana se torna facilmente gasta. No caso de Daniel Jonas e da sua poesia, vê-se uma tendência para renovar uma linguagem poética que assume já características de caducidade. Essa renovação, ou pelo menos essa tentativa, por mais infrutífera que seja (ou não), face a uma linguagem completamente esgotada, vê na vertente lúdica, no jogo, uma forma eficaz para renovar a linguagem mesmo que pareça não haver mais por onde navegar. Um «Assalto à ordem do mundo» (Quintais 2014: 192) é preciso. Precisa-se também de um assalto à ordem da linguagem poética que vai perdendo a espessura. É necessário outorgar-lhe de novo as suas «propriedades mágicas» (*ibidem*) perdidas na modernidade.

Reconheçamos outro tipo de jogo em Daniel Jonas: o jogo entre poema e leitor. Como se sabe, o poeta, logo após a produção do poema, deixa de possuir sobre ele qualquer influência. Cria e deixa a obra entregue a quem dela quiser usufruir. *A morte do autor* (1968), lembrando Barthes, é inegável. Muito mais do que um jogo, a poesia pode ser críptica e enigmática. Quando António Guerreiro lhe pergunta se gosta de fazer da poesia um jogo, Daniel Jonas responde:

Quando falo da minha poesia como um jogo, um tipo de enigma policial, penso que aludiré a uma certa desorientação de leitura que ela provoca, um encriptamento que aliena de certo modo o leitor. O que noto é que, sendo a minha poesia pouco amiga do leitor, pouco dada a grandes ajuntamentos frutivos, é também geradora de uma certa estupefacção, uma certa curiosidade, interpellando um gosto vago, sem uma classificação particular. (2014b)

O hermetismo constitui uma característica deste poeta, no sentido em que há uma intenção de desorientar o leitor, perante uma linguagem complexa, através da abundância de vocábulos usados para potencializar o significante, ou ousadas construções sintáticas. Quanto a essas acumulações, serve de exemplo o poema sem título que assim principia: «Ó transparentes torpedos, ventos pendulares, / Lúcidos tormentos! / Lâmpadas, sílica, rompantes esgares!» (Jonas 2005: 42), ou ainda «Floramor»: «O caule épico do agapanto

/ ergue-se desmedido do púbis de espadas / até à umbela de grinaldas na glande / que o coroa majestático e trágico» (*ibidem*: 47). Estes excertos lembram, na sua exuberância vocabular, a incomum capacidade de invenção verbal barroca, que resulta «[n]uma quase volúpia em jogar com a linguagem, conduzida a um estado de tensão contínua, arrancando às palavras os mais recônditos, variados e surpreendentes matizes semânticos, criando enfim, com os significados e os significantes, uma festa para o engenho e para os sentidos» (Aguiar e Silva 1971: 488). Verifica-se esta exuberância vocabular, na poesia barroca, por exemplo em *Lampadário de Cristal* que no seu primeiríssimo verso já denuncia: «Alpe luzido, luminar nevado» (Baía 1667?: 49).

Das construções sintáticas incomuns não faltam também exemplos. Destaco do livro *Sonótono* este excerto de um soneto: «No cepo não me quer a foice a branca / Cerviz, prefere dar desavisado, / convexo cabo, a prumo desfechado / O tenso golpe em pé que a haste arranca» (Jonas 2007: 30).

De facto, percebemos em Daniel Jonas uma atração pelo críptico, pelo labiríntico, pelo objeto de mensagem hermética. Afirma Daniel Jonas que a sua poesia é «pouco amiga do leitor» (2014b). Acrescentaria eu que a sua poesia estabelece uma ligação muito forte com o leitor, desde que o mesmo esteja disposto a aceitar entrar no jogo. Evoquemos um tipo de poema presente no seu primeiro livro, *O Corpo Está com o Rei* (1997), que evidencia não só o carácter lúdico da sua poesia mas também as reminiscências barrocas. Este poema mostra um tipo de poesia à qual Ana Hatherly chamou *labirinto poético*. Os labirintos poéticos, segundo Ana Hatherly, consistem em textos visuais com disposição gráfica variada, formando o seu todo uma figura, e possuindo mais do que uma variante de leitura. Deste modo, explica Ana Hatherly:

Os labirintos poéticos são, portanto, composições que implicam um programa, que é estabelecido de acordo com um *cânone*, um conjunto de regras fixas que devem ser conhecidas tanto do autor como do leitor, a fim de que este possa decifrar, além da mensagem fornecida pelas palavras do texto, a mensagem implícita na correlação existente entre texto e estrutura (1995: 106-107)



Vejamos então o poema mencionado de Daniel Jonas «Outro de um diferente mesmo» (1997: 18):

tornar-se diferente.	de frente um outro
diria, tornar-se	tornar-se
diferente.	diferente, diria,
a pouco e pouco	a pouco e pouco.
tornar-se,	tornar-se um pouco
diria, diferente	de frente, diria,
de frente, diria,	diferente
a pouco e pouco.	um pouco de um
de frente tornar-se	outro, diria,
pouco	dele mesmo.
a pouco tornar	ele mesmo, diria,
um pouco diferente,	tornar-se a pouco
um pouco.	e pouco
tornar-se um outro.	de frente, diria,
um outro tornar-se	diferente
a pouco e pouco	de um outro

Estamos perante um poema visual disposto em duas colunas. Essa disposição aguça a tentação de o lermos, não verso a verso, mas na horizontal, como se de um texto em prosa se tratasse. De facto, o poema, se ignorada a pontuação, poderá ser lido desse modo, e ainda do fim para o início. As duas colunas funcionam também como uma espécie de espelho (eis o lado visual do poema) que acaba por refletir o seu título, «Outro de um diferente mesmo».

Na verdade, esta qualidade que nos permite uma leitura múltipla vai ao encontro daquilo que diz Ana Hatherly sobre os labirintos poéticos barrocos, composições que implicam um conjunto de regras existentes, que permitem o desvelar de toda a informação do poema. Hatherly acrescenta:

O aspecto que todos os labirintos poéticos do barroco têm em comum – seja qual for o seu tipo, forma, tamanho, língua ou mensagem textual – é o do seu programa, que inclui a obrigatoriedade da leitura múltipla, implícita na sua estrutura (1995: 106)

Apesar de este poema de Daniel Jonas não incluir a obrigatoriedade de uma leitura múltipla, creio que a sua estrutura suscita essa tentação, estando implícita a vertente lúdica da composição. As afinidades com este tipo de poesia são ainda notórias devido à existência de, para além da mensagem fornecida, uma mensagem implícita que se decifra através da estrutura do poema.

Em jeito de comparação, exponho aqui um poema de Camões, escrito com a mesma apresentação gráfica, podendo ser lido na horizontal ou na vertical. No entanto, cada uma destas leituras apresenta um sentido antagónico. Trata-se também de uma manifestação de um espírito lúdico com o qual o poema de Daniel Jonas apresenta afinidades. Vejamos o poema «Sois ãa dama» (Camões 1668: 105):

Sois ãa dama  
das feias do mundo;  
de toda a má fama  
sois cabo profundo.  
A vossa figura  
não é para ver;  
em vosso poder  
não há fermosura.

Fostes dotada  
de toda a maldade;  
perfeita beldade  
de vós é tirada.  
Sois muito acabada  
de tacha e de glosa:  
pois, quanto a fermosa  
em vos não há nada.

De grão merecer  
sois bem apartada;  
andais alongada  
do bem parecer.  
Bem claro mostrais  
em vós fealdade;  
não há i maldade  
que não precedais.

De fresco carão  
vos vejo ausente;  
em vós é presente  
a má condição.  
Em ter perfeição  
mui alheia estais;  
mui muito alcançais  
de pouca razão.

Ana Hatherly conclui que o elemento lúdico possui um papel importantíssimo neste tipo de poemas. Diz: «quando penetramos na zona dos *technopaignia* em geral e na do labirinto em particular, estamos mergulhando na vasta *zona do jogo*, no sentido do comportamento ritualizado, com profundas raízes em todas as culturas» (1995: 107). Este poema de Jonas pode não encaixar perfeitamente na definição de labirintos poéticos dada por Hatherly, mas são inegáveis as semelhanças e o cariz lúdico presente no poema. De

qualquer modo, a vertente enigmática, de labirinto, está presente também no poema de Daniel Jonas.

Ainda, a afinidade barroca na obra poética de Daniel Jonas verifica-se também através de uma «tendência estrutural para o experimentalismo poético» (Carlos 1999: 344), devido a essa incessante busca por uma novidade que tirará a linguagem da sua monotonia.

Sabemos ainda que na estética da repetição, estética presente em peso na poética neobarroca (Calabrese dá o exemplo dos telefilmes, que se servem do mesmo modelo-base em todos episódios (Calabrese 1987: 50)) –, existem três elementos fundamentais: a variação organizada, o policentrismo e a irregularidade regulada (ou o ritmo insensato como também lhe chama Calabrese (57)). O neobarroco possui um «gosto centrado na variante, no policentrismo, no ritmo» (*ibidem*: 58). Na verdade, o que é o poema «Outro de um diferente mesmo», senão um experimento que questiona a cadência do poema e proporciona uma tensão que nos faz questionar a existência de um centro?

Atentando ainda no poema «Também não ajudas nada» constata-se a sua irregularidade regulada, ou regular irregularidade. Trata-se de um poema visualmente regular, lapidado, mas que apresenta uma irregularidade explícita, com *enjambements* constantes que obrigam até à rutura de palavras, tornando-as fragmentadas e obrigando a violentas cesuras métricas e rítmicas. Eis uma parte do poema:

Claro que sim pelo menos eu n  
ão há a menor dúvida resta-me  
saber o que achas embora não  
deseje que penses mal de mim (1997: 36)

O pormenor e o fragmento constituem características neobarrocas por excelência, segundo Calabrese. Estas duas características remetem-nos para a questão da importância dada ao pormenor, ao detalhe, na arte barroca. Na obra de Daniel Jonas, o fragmento funciona na sua vertente lúdica. Ou seja, existem palavras e versos, na sua poética, que seguem essa geometria do fragmento. O inteiro dá muitas vezes lugar ao fragmento, no entanto as suas partes são também ricas em significado (cf. Calabrese 1987: 87-88).

Vejamos: «Ando a sentir-me muito mal ultimamente / levo muito sémen inter / rompido dentro de mim / coit / ado que tudo pela metade» (Jonas 2002: 14).

Calabrese acrescenta que estas linhas de fronteira «devem considerar-se como motivadas por forças (por exemplo, forças físicas) que produziram o ‘incidente’ que isolou o fragmento do seu ‘todo’ de pertença» (1987: 88). Ora, essas forças manifestam-se aqui através da materialidade do verbo, da palavra, que pode ser pulverizado e dividido, possuindo ainda um significado, tão forte quanto o inicial. O fragmento, ao mesmo tempo que faz parte de um todo (ou fez, não conseguindo separar-se dele por completo), torna-se ele próprio um sistema.

Existe na obra de Daniel Jonas um nítido jogo entre duas vias orientadoras da poesia: a poesia como entretenimento e a poesia «que transporta consigo todo o peso do mundo e dos abismos do sujeito», citando António Guerreiro, numa entrevista feita a Daniel Jonas (2014b). De facto, Daniel Jonas explica muito bem essa necessidade complementar entre estas duas vertentes, aceitando de certo modo essa caracterização da sua poesia como lúdica mas não caindo no tentador vazio de conteúdo inerente a esse ludismo:

Ou seja, coloca-me do lado dos devassos que chegam a fingir que é dor a dor que deveras sentem. Mas não enjeito essa arrumação. Pareço, de resto, estar a afectar a poesia a duas grandes vias, a via excruciante do sofrimento hermenêutico e a via bela do cândido desprendimento, que é a do entretenimento. Embora possam parecer divergentes, são complementares. E neste ponto regressamos ao jogo. Há de facto um lado perverso de pulverização de enunciados na minha poesia. E se ali puder esconder verdadeiros abismos do ser num arrazoadado aparentemente devasso, isso resulta de uma espécie de endurance evangélico. Por exemplo, quando Jesus exorta quem jejuava a mostrar não um rosto macerado pela penitência alimentar mas antes uma cara lavada e enxuta, implicando que o sofrimento não deve ser visível. Creio que parte da devassidão que resulta da minha poesia nasce de certa forma deste entendimento espartano. (Jonas 2014b)

Curiosamente, tudo na poesia de Daniel Jonas parece estar impregnado de uma aura lúdica, que provém dessa característica de poeta «devasso e virtuoso», usando as palavras de António Guerreiro, na entrevista feita ao poeta (2014b). Essa aura, presente

até quando Daniel Jonas invoca certas narrativas da tradição literária, apresenta-se como um jogo perigoso, relembra Luís Quintais, que pretende remeter o leitor «à melancolia desencantada do mundo, mas agora dubitativa, indecisa, dilacerantemente truncada pelas figurações trágicas que nós, os modernos, recusámos» (2014: 192).

Deste modo se conclui que a vertente lúdica se encontra, de um modo ou de outro, em toda a poesia de Daniel Jonas. O jogo, como se vê, apresenta-se sobre diversas formas nesta escrita que, em certos aspetos, lembra características do ludismo barroco.

### 3.2. Poesia e imagem: Um distinto olhar sobre as coisas

A poesia faz-se de palavras e as palavras carregam em si, mais do que uma mera articulação de som, imagens, nesse limbo do signo e significado. A vasta possibilidade de realidades na poesia advém precisamente das múltiplas conjugações possíveis que se podem fazer entre a palavra articulada, lida, e a palavra vista.

A tradição modernista compreendeu bem a importância da componente imagética na poesia. Ela tem «a sua própria lógica e ninguém se escandaliza que o poeta diga que a água é cristal» (Paz 1965: 45). Octavio Paz refere-se, como é óbvio, à capacidade metafórica da palavra poética. De facto, a metáfora possui esse poder de nunca perpetuar significados – porque ela é sempre outra coisa, é o que não é. Ou seja, a água pode significar cristal, metaforicamente falando, mas os elementos “água” e “cristal” nunca deixam de perder a sua singularidade.

Daniel Jonas, num poema de *Canícula*, apresenta uma comparação entre dois elementos: «patos» são «chávenas», corroborando essa afirmação de Octavio Paz: «onde patos como chávenas de um serviço / deslizam» (2017: 90).

Quando se trata de metáforas, fala-se da peculiar capacidade que a imagem possui de ser plural. Rosa Maria Martelo aponta, pertinentemente, em *O Cinema da Poesia*, que «na poesia, a imagem ou é gerada por um princípio metafórico, que inevitavelmente a pluraliza, ou surge em articulações metonímicas, e portanto por encadeamento e/ou colisão – uma outra forma de multiplicidade» (2012: 20). Há então uma tentativa de assimilar os pensamentos através de imagens, na poesia moderna e contemporânea. A imagem parte da aproximação de ideias distintas, que formam uma terceira, diferente, por vezes sensorial e exótica, mas com intuito estético (como o choque, a estranheza, harmonia, ou outros).

Na poesia, o ato de ver é essencial. O poeta *transcreve* uma visão – a sua – do mundo, reproduzindo imagens através de palavras. Destarte, a poesia é uma experiência de subjetividade sobre a percepção do mundo, expressa através de palavras e imagens.

Rosa Maria Martelo acrescenta que «o poema deve efetivamente ser encarado como um certo tipo de paisagem, e que o modo como a poesia recorre à imagem implica

que ler um poema seja uma experiência idêntica à de ver» (2012: 60). Deste modo, percebe-se que cada poema possui a sua paisagem, ou a sua *miragem*.

No que concerne ao barroco, também a imagem aparece como uma característica de enorme peso e relevo, na medida em que a cultura visual teve, sobretudo ao longo do século XVII, um enorme impacto. Fazer ver, pelas imagens, ou fazer «ver» pela criação, através das palavras, mundos desconhecidos – não deve esquecer-se que a maior parte dos leitores ou «ouvintes» de leitura não conheciam, na sua maioria, outras «realidades físicas» que não as suas, ao contrário de hoje. Tratava-se uma capacidade que só alguns detinham e que mobilizava um conjunto de conhecimentos que dependiam da experiência vivida, mas também, e talvez sobretudo, da erudição. A pintura e a poesia eram tidas como artes irmãs e bastaria a enorme difusão da literatura emblemática, que associava texto e imagem, para provar como muitas estruturas simbólicas dependem dessa associação. Basta recordarmos que a pintura foi uma das manifestações artísticas de eleição durante o século XVII, precisamente porque através dela se apelaria mais eficazmente ao *pathos* de quem contemplava o objeto artístico.

Na poesia, recorria-se a certas imagens, principalmente para ilustrar, transmitir e sustentar as ideias professadas durante esse período. O mundo era visto como em constante metamorfose, e se a arte é um fruto do seu tempo, desse *Zeitgeist* hegeliano, a poesia pretendia também captar esse movimento, esse passar irrevogável do tempo. A imagem, através das reproduções pictóricas de objetos inanimados (natureza morta), ou através do recurso a cenários de tempestades ou outros fenómenos naturais, pretendia mostrar precisamente esse constante mudar do mundo, o fluir do tempo.

Na verdade, tendo a imagem um peso assinalável na poesia de Daniel Jonas, um leitor atento aperceber-se-á de que há, também, uma nítida afinidade com a poesia surrealista, no que concerne ao violento desencadear de imagens que, muitas vezes, servem propósitos metafóricos é impossível não estabelecer essa comparação. Vejamos o poema «Totem» de *Bisonte*:

O totem  
O para-raios de toda a acção.  
Buda do silêncio

(...)  
antena ancestral

aplacando tribulações  
da tribo,  
animal que se mexeu  
corvo, tigre. (2016: 19)

É mister mencionar, já que aqui se introduz esta corrente literária, que o surrealismo também bebe do barroco. Daquele barroco onde abundam as metáforas, que exige e professa a inconstância, o movimento. A imagem do surrealismo é como a barroca, uma imagem em movimento, e também uma imagem metafórica, contínua, esbatida. Veja-se por exemplo, neste poema de Cesariny, a bundância caótica de imagens numa metáfora contínua onde se percebe que a sobreposição das mesmas é uma técnica muito querida pelos poetas surrealistas:

O amor é uma chave que deve perder-se  
um burro que tropeçava na vastidão dos mares  
um solário na areia para soldados meninos  
uma luz e uma sombra a cercar-nos a língua (1953:80)

Então, se no manifesto surrealista nos é dito que

A imagem é uma criação pura do espírito. Ela não pode nascer da comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos remotas. Quanto mais longínquas e justas forem as afinidades de duas realidades próximas, tanto mais forte será a imagem - mais poder emotivo e realidade poética ela possuirá. (Breton 1924),

também Baltasar Gracián, quando fala na sua obra *Agudeza y Arte de Ingenio* (1648) sobre a imagem e, particularmente, sobre o conceito (*concepto*), afirma que a afinidade conseguida entre dois termos ou duas imagens aparentemente remotas, sem qualquer relação entre eles gerará uma imagem com maior poder (cf. Snyder 2005: 77-78).



Compreende-se então estas semelhanças entre duas poéticas, que valorizam a imagem e essencialmente a relação e a tensão entre elas.

Daniel Jonas apercebe-se desta importância da metáfora e do contraste entre imagens, do jogo tensão/distensão entre opostos para um maior impacto semântico do poema. Aqui entra, de novo, o tópico do estranhamento. O estranhamento, neste caso conseguido através da junção de duas imagens aparentemente opostas, é o que faz com que haja uma maior exponenciação do efeito na caracterização pretendida. Por exemplo, quando Jonas, no seu poema «Gansos», pretende caracterizar o bico dessa ave e o compara com uma «polaina nobre» (2016a: 17), é gerada essa tensão entre duas imagens que aparentemente nada têm a ver. Este modo de jogar com as imagens, professado pelos teóricos barrocos, realça precisamente a capacidade de criar através das imagens. Gracián diria que esta estratégia é um «requinte que consiste em transformar as coisas» (*apud* Snyder 2005: 77). Basta lembrar uma metáfora de Góngora: referindo-se a um anel, usa os termos «Prisión del nácar era articulado» (1620a: 368).

Se – no que concerne a esta abordagem metafórica das imagens e a sua valorização enquanto detentoras de um grande poder criador – Daniel Jonas segue uma linhagem que vem já desde o período barroco, será natural que o seu leitor se depare com uma visão muitas vezes não figurativa da realidade. Várias são as ocasiões em que existe, na sua obra, um cultivo de uma paisagem movediça, que se transforma.

Quem lê a sua poesia enfrenta, amiúde, uma paisagem surreal, não-realista. Tome-se por exemplo o seu último livro, *Canícula*, que funciona como uma espécie de poema contínuo, que pretende ter um fio narrativo coerente. *Canícula* apresenta uma personagem – um *flâneur* – que percorre certas ruas de Lisboa, espaço recorrente deste livro. No entanto, as ruas percorridas sofrem, juntamente com os seus habitantes, a influência da visão do poeta que molda, deforma e metamorfoseia aquilo a que chamamos realidade. Em *Canícula*, especialmente, apresenta-se um eu poético que lembra Cesário Verde. Um *eu* deambulatório, que se arrasta de olhos bem abertos, vendo sobretudo o que não vê *realmente*.

A sua poesia assume uma posição avessa ao realismo, numa escrita herdeira da escola surrealista, que pretende mostrar uma realidade desconfigurada, subjetiva e imaginativa, projetada pelo eu poético. A experiência do sujeito verte-se como onirismo puro. Veja-se o modo como Jonas transfigura a casa, transformando-a num cetáceo, sendo também uma clara referência bíblica ao profeta Jonas, engolido pela baleia, referência que pode também ver-se em livros como *Nó*:

A casa é o ventre do grande cetáceo  
E eu o insignificante arpoador  
Acupuntor de imenso  
Lombo nórdico, mínima paisagem (2017: 13)

Ou atente-se na alusão de Jonas quando caracteriza os turistas que fotografam no Calhariz: «Turistas que passais no Calhariz / E a mim me congelais nessa faísca / que vos cospe esse óculo que pisca / ciclópico por cima do nariz» (2017: 67). Neste seu último livro, as imagens-miragens são imensas, mas a sua propensão para a metáfora, para o gosto do metamorfoseado é evidente ao longo da sua obra.

Numa entrevista a Daniel Jonas sobre *Canícula*, Joana Emídio Marques afirma que o poeta apresenta neste livro, bem como nalguns dos anteriores, uma «construção de um universo que não é figurativo, que rejeita corajosamente a prerrogativas do discurso lógico, realista» (2017). Em boa verdade, e ao contrário do que diz Emídio Marques, o universo de Jonas é lógico – a engrenagem do poema funciona meticulosamente, como conjunto de teses/versos, numa lógica dedutiva. Todo o poema é um mecanismo de encadeamentos, e cada verso é ativado pelo seu sucessor, resultando em progressões semânticas e imagéticas. Como uma fuga de Bach, como um quadro de Velázquez.

Ainda sobre a paisagem-miragem, a questão da subjetividade é enfatizada através do seu discurso, com os seus arcaísmos e musicalidades, reavendo o poema, assim, o estatuto que havia perdido, essa *harmonia lírica*, como texto para ser lido em voz alta. Jonas, nessa mesma entrevista, assevera:

Ainda bem que tal solidão ressalta do quadro geral. Ela é necessária para o meu programa de um homem só, desse Sísifo em Lisboa. O não-diálogo com a realidade, ou a estranheza da realidade circundante é absolutamente crucial para o meu ponto. Quer dizer que a linguagem disponível não comunica com esta minha personagem. Ela precisa de desenvolver uma linguagem nova, ou pelo menos a que encontra ao seu alcance não reverbera na caixa de ressonância material da realidade. (2017)

O diálogo, ou melhor, o não-diálogo que provém da solidão, da impossibilidade de comunicação, acaba por ser um ponto de conflito com a realidade. Do mesmo modo que Jonas procura uma linguagem nova, recusando a estabelecida, também recusa a realidade circundante, procurando nela a estranheza que a transformará. Por isso numa das páginas se lê: «do eléctrico passando a ferro, / as rugas de ferro do empedrado» (Jonas 2017: 90).

Jonas cultiva a materialidade do poema, dando uma importância imensa ao som, à palavra como matéria-prima do poema, inserindo-se, assim, nessa esteira de poetas que valoriza a palavra, muito para além do seu significado referencial.

Outro ponto digno de realce é a característica simbólica da imagem. Nesse aspeto, o modo de criação de imagens encontra afinidades claras com a arte barroca. No que diz respeito a temas como a morte ou o tempo, os poemas estão muitas vezes impregnados de figuras/objetos simbólicos que lembram a impotência do homem face ao tempo ou a perenidade da vida. Portanto, são comuns imagens relacionadas com o tempo, como ponteiros de relógios, «os ponteiros navalhas sobre o tempo» (2016a: 75) ou ainda imagens de caixões, relembrando o inevitável fim: «A vida cabe toda num caixão» (2014a: 13).

No entanto, a característica que mais reforça e endossa essa aproximação é a presença da natureza morta em toda a sua obra, sob várias perspetivas e diferentes estratégias. Como se sabe, a natureza morta é um tipo de pintura que existe desde a antiguidade clássica, porém tomou grande dimensão, atingindo a sua máxima expressão na época barroca, sobretudo em Espanha e nos países nórdicos (cf. Serrão 2003: 24). Segundo Vítor Serrão, a natureza morta «exige não só um clientelismo sensível ao

mundo transcendente da alegoria, mas sobretudo particulares dotes de reflexão e de contemplação direta do pintor face aos modelos escolhidos» (*ibidem*).

O facto de se representar apenas usando objetos inanimados, essencialmente composições feitas com objetos comuns do dia-a-dia (naturais, como plantas, animais mortos, ou coisas feitas pelo homem, como objetos de cerâmica, joias, entre outros) faz com que seja um modo de arte muito peculiar. Apesar desse tipo de representação, há nela um papel de cariz pedagógico-moral. Neste caso, a representação destas imagens compreende um universo perfeitamente realista, no entanto, é o seu poder simbólico que possui grande importância. De facto, os pintores tinham assente a ideia de que «tais pinturas propunham uma linguagem espiritual que refletia a natureza deificada e, por metáfora, o próprio Deus criador» (*ibidem*).

A vanidade barroca é eximamente representada através deste tipo de obras e, pela reprodução de coisas em decomposição, a temática do tempo também se mostra presente, ainda que, para se representar o «tempo», se bloqueie o tempo da representação, no sentido em que a natureza morta tem como objetivo a representação de uma imagem cristalizada.

Assim como Horácio, que diz que a pintura é como a poesia (cf. Horácio s/d: 151), Jonas também percebeu que poderia usar a natureza morta e a sua temática na poesia. É nítida essa estratégia quando vemos a descrição de objetos inanimados, de plantas e de frutos, como se estivéssemos perante uma natureza morta. No seu segundo livro, *Moça Formosa, Lençóis de Veludo*, lê-se: «Depois de todas as variações / os croissants, as meias-de-leite / depois de tudo / não vives para nada / para mais nada» (2002: 32). Ora, apesar de não ser uma referência nítida à natureza morta – por não mencionar o seu nome, nem recorrer a representações de objetos comuns nesse estilo –, Jonas, nestes versos, capta um momento, em versos, onde figuram objetos inanimados num diálogo silencioso e aparentemente inexistente, o que remete para uma representação afim à das naturezas mortas.

Em *Passageiro Frequente*, eis que se vê um exemplo (já mencionado noutro capítulo) mais flagrante Acontece no poema «Velho mestre»: «O silêncio / de um fruto sobre a mesa» (2013: 60). Nestes versos, existe uma alusão claríssima do diálogo de

objetos inanimados – uma natureza morta. Mais uma vez, estamos perante esse processo de criar relação, de *pôr algo em relação a.* E note-se que o objeto inanimado, um fruto, é um objeto bastante utilizado na reprodução das Naturezas Mortas. A Maçã não só apodrece (sofre a usura do tempo), como simultaneamente simboliza o fruto do Mal, e do Saber – porque o Saber vem do Mal. Os últimos versos deste poema referem-se ao “envelhecer” do fruto, e ao seu “saber”: «Um fruto / é um velho mestre / esperando na luz / as trevas / do amadurecimento» (*ibidem*).

O olhar de Daniel Jonas é sobretudo pessimista. Usa imagens que representem a vanidade, a insignificância, a impotência perante o tempo. Trata-se de uma poesia munida de um olhar muitas vezes não realista, porque metafórico e simbólico, onde o uso de imagens é feito de um modo em que haja um significado para além da sua objetividade.

Sobre essa *mirada*, típica do barroco, atenta diz Martín-Estudillo:

Una negatividad que, de manera análoga a la que se daba en el Barroco histórico, está asociada a imprecisos sentimientos de vértigo ante las imparables mutaciones de un mundo cada vez más ambiguo e inaprehensible, carente de certezas a las que asirse con confianza. Se trata de un sistema simbólico construido sobre la conciencia de un vacío, una retórica asociada al *horror vacui* (...); un contexto que, en último término, funciona como constante recordatorio de la fugacidad de la vida: *memento mori*. (2007: 13)

A natureza morta, na escrita de Jonas, aparece também mencionada como objeto artístico, como algo material. É uma ponte do estético com o real, mesmo quando o estético nada deve ao real. Veja-se o poema «Nocturno»: «fumemos de um cachimbo caqui / e leiloemos uma natureza morta / por um preço irresistível» (Jonas 1997: 50). Neste poema, deteta-se ainda essa perspetiva típica de que nos fala Martín-Estudillo. Há uma negatividade, uma carência de certezas e vislumbra-se uma paisagem-miragem do vazio e da solidão em todo o poema: «lamento azul», «dias aziagos», «esperanças desesperadas», «solidão de milénios», «Ensinemos a tristeza» (*ibidem*).

A poesia de Daniel Jonas, afastando-se do realismo, faz com que o leitor se depare com uma posição metafórica que deforma a realidade, encantando-a, provocando

o estranhamento, através do pormenor, da metamorfose proporcionada por um olhar peculiar, mas atento, que muitas vezes é um olhar de lupa, que se preocupa com o detalhe. Exemplificando com um excerto do poema «Corcunda», pode imaginar-se um jornal no braço de um homem, que se metamorfoseia no braço da mulher que não existe: «Este, por exemplo, / de bócio dorsal / e jornal / como antebraço da sua senhorita a si dado» (Jonas 2016a: 63).

A sua visão do mundo, o seu olhar das coisas, vai ao encontro do que diz Snyder sobre a instabilidade predominante nas imagens e na visão barroca: «prevalecem as aparências instáveis em vez das verdades estáveis do ser» (2007: 91).

São muitas as obras de pintura presentes em poemas de Daniel Jonas. Em «Três mulheres e um céu de Delft» (2005: 77-84), o eu poético começa por expor a sua reação quando se encontra perante quadros de Poussin ou dos grandes mestres flamengos (curiosamente ambos do período barroco), dizendo: «acontece-me uma inquietação de cavalaria» (*ibidem*: 77).

Em boa verdade, a técnica da *ekphrasis* resulta, e perfeitamente se vê neste caso, numa relação entre o objeto visto e a sua interpretação por parte do poeta, que dá resultado ao texto escrito. Trata-se, portanto, de uma relação dialética e não hierárquica, onde nenhuma das obras é dependente da outra.

As obras de arte, em Daniel Jonas, são frequentemente descritas, não de um modo direto, mas ambigualmente. É o caso do poema «Hopper no café» (2016a: 66), onde o leitor se depara com um qualquer quadro de Hopper – ou simplesmente um possível quadro de Hopper. «Quem são estes / tropejando das vagas hertzianas / como títeres de alguém? // E estes aqui / ordeiramente sentados» (*ibidem*).

Veja-se ainda o exemplo de «Seagram Murals» (*ibidem*: 65), onde é descrita uma série de quadros de Mark Rothko: «Aquilo é um crânio»; «As paredes feridas / sangram / em silêncio. / O sangue coagulado / o silêncio do sangue.» (*ibidem*). Note-se a ênfase dada ao vermelho, a cor do sangue, a cor da maioria dos quadros desta série. Ou ainda «Pietà», onde podemos ler: «e era todo o corpo um anel / amolgado em talar mortalha: / eram as coxas sobre o braço esquerdo, / eram os braços sobre a destra coxa» (2005: 85).

Ora, é essa hegemonia da visão da modernidade, de que fala Rosa Maria Martelo, que conduz a este tipo de relação entre a poesia e imagem e à ocorrência de poemas ou textos *ekphrásticos*. O sentido da visão é, então, um sentido mor, até porque a poesia sempre é visual e sempre cria imagens.

Mas o que tem a *ekphrasis* a ver com o barroco ou o neobarroco? Atente-se primeiramente no que diz Martín-Estudillo, numa tentativa bem conseguida de relacionar esta estratégia retórica com o barroco:

Lo que está claro es que un ambiente crítico-teórico que suele otorgar mayor importancia a las representaciones que a las «cosas en sí», la éfrasis cobra una importancia especial por su condición —que habrá que afinar— de representación de una representación. (2017: 127)

Ora, esta questão da metarrepresentação lembra uma grande obsessão barroca: as dobras, as diferentes texturas. Recordem-se por exemplo os quadros de Velázquez. *Las Meninas*, por exemplo, o que é senão um desdobrar de realidades, de camadas, onde o artista se pinta pintando alguém, que não se sabe bem quem é? Ou ainda o quadro *Cristo en casa de Marta y Maria*, onde não se percebe bem se a janela reproduzida é mesmo uma janela, ou se é apenas um quadro pendurado na parede, ou até, por mais estranho que pareça, um portal para outro universo.

Portanto, a *ekphrasis* é uma estratégia retórica que proporciona dobras – salvasse-se, obviamente, que pode acontecer *ekphrasis* sem que por isso exista dobra barroca. É o representar do já representado e por isso essa sequência de representação pode ir até ao infinito. Ademais, possui uma textura semântica de carácter bifocal, e por isso, elíptico. Eis a *mirada* elíptica de que nos fala Martín-Estudillo:

Entiendo la éfrasis, pues, como un discurso que no pertenece únicamente al ámbito del texto verbal, sino que emerge en el espacio «entre-dos» que surge cuando lo verbal y lo escópico se encuentran, conformando una especialísima *textura* semántica de carácter bifocal y, por tanto, elíptico. (2017: 129)

E se, por um lado, a *ekphrasis* pode levantar questões interpretativas, devido à polissemia da imagem e por provocar, muitas vezes, uma deslocação do sentido, através

da interpretação escrita, havendo um descentramento dos processos de significação, por outro, trata-se de uma estratégia que proporciona um olhar único e uma relação singular entre imagem e poema.

Então, a imagem na poesia de Daniel Jonas é algo que se assume como uma característica de primordial importância, sendo uma das estratégias que permite ao autor afirmar a sua posição «antagônica ao tipo de demanda realista e comunicativa» (Pedrosa 2009: 55).



### **3.3. «Soneto, és um logro. Argh... Estás velho!»: O resgate do soneto**

O soneto adquiriu grande fama em toda a poesia ocidental. Pode-se especular sobre as razões para tal sucesso: talvez esteja ele na sua componente visual ou a possibilidade de, dentro dos seus confins, se conseguir dissertar sinteticamente sobre um determinado tema.

Porém, sempre houve quem acusasse o seu lado restritivo, que mutilava a inspiração, obrigando o génio a ser reduzido a uma mera estrutura, a uma rígida moldura (cf. Filho 1961: 21). Ferdinand Brunetière, crítico francês do século XIX, diz: «Mas o ponto fraco do género está em que a fixidez da forma, em primeiro lugar, e, em seguida, a sua brevidade não parecem permitir, ou pelo menos não favorecem o desenvolvimento dos grandes pensamentos» (*apud* Filho 1961: 21).

O que é inegável, nos tempos de hoje, é que o soneto perdeu a fama e são cada vez menos aqueles que o cultivam. Senão recorde-se que vanguardas como o futurismo, onde Marinetti apela à sua geração para que se liberte dos rígidos cânones clássicos e da «l'inanità ridicola della vecchia sintassi» (Marinetti 1912: 1), para que se crie uma arte adequada ao seu tempo (cf. *ibidem*), foram responsáveis pela perda de popularidade desta forma poética. E o soneto, pode dizer-se, é um grande inimigo da novidade, na medida em que é difícil alguém inová-lo, após tantos anos de seu cultivo. Como afirma Cruz Filho, «tal é a organização do soneto que se fixou [...] [que] raramente com êxito não profana ousou introduzir modificações de sua lavra» (1961: 81).

No entanto, a fórmula do soneto, aparentemente fixa, rígida e limitadora, possui uma plasticidade latente, que pode ser aproveitada por aqueles poetas que dominem a sua forma com extrema mestria. Por isso, o uso do soneto fará sempre sentido, se o poeta embarcar nessa empresa de forma ousada, ciente de que se trata de uma forma poética que exige grande dedicação para não se cair na mera emulação dos grandes sonetistas.

Porém, a recuperação do soneto, não deixa de pressupor um diálogo com a tradição, na medida em que é preciso saber a sua história, o seu desenvolvimento, para que este possa ser renovado e inovado.

Quanto a Daniel Jonas, trata-se de um autor que se apresenta também como um grande cultor do soneto, dedicando duas das suas obras – *Sonótono* (2007) e *Nó* (2014) – exclusivamente a essa fórmula. De facto, o autor confessa que a forma do soneto o atrai pelo facto de o soneto permitir um jogo, um trabalho engenhoso de criação com determinadas condicionantes.

No caso de Daniel Jonas, é nos sonetos que os temas barrocos surgem mais abundantemente e a volúpia da linguagem e os jogos de palavras assumem o seu expoente. Como pertinentemente aponta Maria João Cantinho no seu pequeno texto sobre *Nó*, «os temas de que nos fala Daniel Jonas neste livro são Deus (evoca-o no primeiro poema, mas reaparece em vários), a morte, o tempo» (Cantinho 2016), acrescentando que a forma do soneto pode fazer pensar que se trata de um livro fora do seu tempo, anacrónico, porém, a ironia e o trabalho da linguagem fazem com que essa suspeita se dilua e estejamos, portanto, perante um livro atualíssimo, porque se transforma num «poderoso instrumento crítico» (*ibidem*) do seu tempo.

Mas, retornando ao barroco e recordando autores como D. Francisco Manuel de Melo ou Violante do Céu, por exemplo, constata-se que o soneto era uma estrutura literária bastante usada no barroco. Ora, o soneto barroco era, sem dúvida, uma mostra do artifício do poeta e da sua capacidade poético-construtiva. Atentando no que Zulmira Santos diz sobre os sonetos de D. Francisco Manuel de Melo, compreendemos que as qualidades desse poeta seiscentista, no que concerne à construção do soneto, são afins às qualidades que transparecem nos sonetos de Daniel Jonas. Leia-se:

D. Francisco evidencia uma capacidade de construção, verso a verso, tema a tema, quase como prova de um trabalho aturado, resultante do estudo, de muitas e variadas leituras, como se tecesse uma tela de múltiplos e variados fios, atestando um virtuosismo poético que, efectivamente, parece [...]revelar mais do artifício, no sentido da erudição e da técnica» (2010: 292)

Mas é inegável que essa fórmula constitui uma forma de construção que propicia o jogo, a volúpia da linguagem, o potenciamento exacerbado das características sonoras e do escopo visual do poema.

O potenciamento de todos estes fatores serve, quer em Daniel Jonas, quer nos poetas barrocos, para enfatizar uma importante característica barroca que é a consciência da vanidade de tudo. Em boa verdade, Enrique Valdivieso atesta que «la gran época de las *vanitas* es la época barroca, momento en el que se desarrolló en Europa y especialmente en España, una literatura trascendente y profunda, en la que se insiste en recordar y advertir la condición pasajera de la existencia [...] por ello es inútil acumular el poder, la riqueza y la sabiduría» (2002: 20).

De facto, esta posição ideológica deteta-se muitas vezes em poemas de Daniel Jonas, podendo-se ler num deles esta afirmação sem rodeios: «Tudo é redondamente inútil» (2016a: 33). A poesia é inútil e inúteis são aqueles que a escrevem: «Quem são estes celerados que escrevem? É tudo vaidade atrás do vento» (Jonas 2016b). Curiosamente, o verso acima citado faz parte de um poema chamado, precisamente, «O vento».

O soneto apresenta-se, se bem trabalhado, como uma forma eficaz para mostrar a vanidade da poesia, de desmascarar a inutilidade do belo – Jonas refere noutros de seus poemas: «Mas nada de bom do belo vem / a não ser ser belo e belo partir» (2005: 32) –, através precisamente desse jogo de sons e dessa artificialidade verbal e visual. Carlos Aguinaga, analisando dois sonetos do século XVII, constata que os jogos de palavras são «el vicio mayor del siglo» (1962: 154), e eles «encontrarían su utilidad en servicio de la visión del mundo que revela lo vacío de toda ficción» (*ibidem*). Então, compreende-se que o soneto e os seus jogos, na literatura barroca, têm como função subjacente professar a vanidade e inutilidade da própria poesia. Leia-se:

Poesia, en última instancia, dirigida contra sí misma, en cuanto que todo arte, bien se sabía, es ficción-artificio-, pasajero entretenimiento que sí algo vale, no lo vale en sí, sino porque es útil instrumento para declarar verdades anteriores e independientes a cualquier poema. En el mejor de los casos, cabía reconocer que la poesía es solo reflejo de la inevitable y

frívola tendencia al metro y a la rima que tienen algunos mortales  
(*ibidem*).

Esta qualidade metapoética, que vemos em tantos sonetos barrocos, é uma das características que podemos também vislumbrar nos sonetos de Daniel Jonas. O soneto cujo verso final serve de título a este capítulo, pertencente ao livro *Nó*, constitui um claro exemplo de metapoema. Veja-se, à esquerda:

Soneto não me mintas, não me inventes.  
Não torças a verdade com as manhas  
Subtis dum charlatão, deste em patranhas?  
Sê claro, sê frontal, diz-me o que sentes.  
Quem te viu, quem te vê... oh, tão diferente  
Do que te motivou, do gozo ou pena...  
Tu és como um actor levando à cena  
Um texto que estudou e alegre mente.  
Quem és, que dizes tu, seu impostor!,  
Que mal te reconheço... e eu juro  
Que passa por mim mesmo o meu perjuro.  
Não passas é de um mau imitador!  
Perdoo-te o perderes-me... vai, mau espelho...  
Soneto, és um logro. Argh... Estás velho! (2014:19)

Un soneto me manda hazer Violante,  
Que en mi vida me he visto en tal aprieto.  
Quatorze versos dicen que es soneto:  
Burla burlando van los tres delante.  
Yo pensé que no hallara consonante,  
Y estoy a la mitad de otro quarteto;  
Mas, si me veo en el primer terceto,  
No ay cosa en los quartetos que me espante.  
Por el primer terceto voy entrando,  
Y parece que entre con pie derecho,  
Pues fin con este verso, le voy dando.  
Ya estoy en el segundo, y aun sospecho  
Que voy los treze versos acabando.  
Contad si son quatorze y está echo. (Vega s/d: 206)

A consciência da poesia como arte feita com palavras é evidente nestes dois poemas. A materialidade, o processo de construção, são características que se constatarem em ambos. De realçar ainda é o carácter de entretenimento inerente a estes dois sonetos que caracterizam, de certo modo, a poesia como um acto puramente lúdico. Atente-se ainda ao soneto de D. Jonas e veja-se o tom jocoso com que desconstrói o soneto, tentando até desvalorizar o seu estatuto formal: «Não passas é de um mau imitador! / Perdoo-te o perderes-me... vai, mau espelho... / Soneto, és um logro. Argh... Estás velho!».

Em *Sonótono*, pode ler-se também o seguinte verso: «É Outono e chove no meu soneto» (2007: 15), ou ainda «O sol abriu no meu soneto, o sol» (*ibidem*: 45). Nesse mesmo livro, vê-se um outro claro exemplo da metapoesia, que denuncia a materialidade do soneto, tal como no soneto de Lope de Vega acima apresentado. Vejamos apenas uma parte dele: «O meu soneto entre outras coisas serve / P'ra despistar tremor essencial, / P'ra dactilocantar proporcional / No metro que é saúde, nervo, verve.» (*ibidem*: 50).

Na verdade, a consciência neobarroca está inevitavelmente presente na poesia de Daniel Jonas. Chiampi assevera que uma das características neobarrocas é precisamente a autoconsciência da arte:

Y, finalmente, el paradigma estético de la obra neobarroca es identificado por su autoconciencia poética, en calidad de superficie que exhibe su «gramática», que inscribe su pertenencia a la literatura (a un género, a un tipo de discurso); es tautológico, por sus gramas sintagmáticos, cuyos «indicadores hacen referencia al código formal que la genera». (1994: 8).

Trata-se portanto de uma arte consciente de que o é e que dialoga consigo mesma. Isso constata-se quer na sua gramática, quer na sua temática.

Num soneto, e Daniel Jonas sabe-o bem, assim como sabiam os mestres barrocos, a destreza e o jogo de reflexão são mais importantes do que qualquer outro aspecto. É preciso saber manejar a matéria e dar-lhe um toque novo, engenhoso. Veja-se: a regra do verso do soneto decassílabo (métrica usada por Jonas) é apenas que este deve ser composto por dez sílabas poéticas, nada mais. Jonas aproveita essa aparente restrição para fazer tudo o resto que a regra não proíbe) e no soneto «Também não ajudas nada» trunca os versos de um modo bastante peculiar: «que sou apenas carne e osso / como tu sabes que sim e eu pro / curo confirmá-lo e apesar de por / vezes ser diferente e ver-me a d» (1997: 36).

A linguagem voluptuosa e o jogo de palavras, como foi dito, são também características fundamentais nos sonetos barrocos e nos sonetos de Daniel Jonas. Se o leitor se debruçar apenas sobre a primeira quadra do soneto «Não paro de pensar e nem

reparo...» (Jonas 2014a: 28), compreende a importância desse jogo, onde os versos e as palavras estão interligados numa cadeia complexa de significação. Trata-se mesmo de um jogo. Atente-se:

Não paro de pensar e nem reparo...  
Um dia vão saber quem foi que eu era.  
Se o fui já nem recorde, mas quem dera  
Que eu fosse antes de mim o meu preparo (2014a: 28)

Repare-se nas variações do verbo «ser», por exemplo: «foi», «era», «fui», «fosse»; e ainda no jogo de palavras entre «paro» e «reparo» e «preparo», como se a mesma palavra crescesse à medida que o poema avança, ganhando novos significados; ou, por fim, as palavras «era» e «dera».

No entanto, o soneto de Daniel Jonas não se limita a emular a poesia barroca, passando também a sua originalidade por um diálogo com autores modernistas como Fernando Pessoa, recuperando algumas das suas temáticas. Veja-se este verso que dá início a um poema de *Nó*: «Pensar para quê? Que pensem outros. Raro / O pássaro que faz do céu seu ramo.» (2014a: 27), ou ainda este: «Eu que sinto coa pele do pensamento» (*ibidem*: 28) e veja-se as semelhanças com Alberto Caeiro: «Pensar incomoda como andar à chuva» (Caeiro s/d: 20), ou «Creio no mundo como num malmequer, / Porque o vejo. Mas não penso nêlo / Porque pensar é não compreender... / O mundo não se fez para pensarmos nêlo / (Pensar é estar doente dos olhos)» (*ibidem*: 22). A problemática do pensamento, a dor de pensar, a dialética sentir/pensar são questões que se encontram presentes em alguns dos seus sonetos.

Em boa verdade, essa remodelação de fórmulas antigas, esse diálogo peculiar com o passado, mesclando e fundindo estilos, constitui uma das características principais do neobarroco. Cláudio Daniel constata que a arte neobarroca tende a «apropria[r-se] de fórmulas anteriores, remodelando-as, como argila, para compor o seu discurso» (2004: 18).

De facto, é perceptível um diálogo com a tradição, com o intuito de buscar novidade no antigo. Ou melhor, com a intenção de através dele criar novidade. Deste

modo, uma arte feita através destes parâmetros, que bebeu de várias épocas, torna-se, inevitável e afortunadamente, «uma arte refinada, como a esgrima, a heráldica ou a falcoaria, numa época regida pela ditadura banalizante do mercado e da mídia» (Daniel 2004: 19).

Neste caso em particular, o soneto é recuperado de uma forma exemplar e consciente das suas potencialidades. Há, por parte do autor, a consciência de que um tipo de estrutura tão antiga não possui muitos mais caminhos. Daniel Jonas decide então criar um soneto muitas vezes metacrítico, que se desconstrói ironicamente e que consegue, mesmo numa medida antiga, numa grelha gasta, imprimir novidade e estupefação.

Deste modo se conclui que o trabalho sobre o soneto, por parte de Daniel Jonas, que dá origem também a um trabalho sobre a linguagem, acaba por ser um modo de mostrar que, tantas vezes, o caminho para o novo está apenas ao alcance daqueles que percorreram “estradas” antigas. E que a poesia, como todas as artes, exige um diálogo e, acima de tudo, um conhecimento profundo da sua tradição.

## **IV. Conclusão**



## 4.1. «Estou ligado a ti como dois hemisférios»: Uma poética do descentramento

Severo Sarduy, em *Barroco* (1974), um estudo onde pretende compreender detalhadamente a estética barroca, serve-se da geometria para explicar duas tendências da história da arte: o clássico e o barroco. Tendo a perfeita noção de que a geometria deve deixar de ser unicamente «um modo de redução da complexidade da experiência natural a algumas formas fundamentais para se tornar um modo de alargar o processo de racionalização da consciência visual a campos cada vez mais vastos» (Portoghesi *apud* Sarduy 1974: 44), Sarduy usa a elipse – e o seu princípio estrutural (estrutura tendente à descentralização, ao policentrismo) – para elaborar uma analogia que explica questões relacionadas com o *logos* barroco. Esta analogia, inspirada em modelos cosmológicos como o de Kepler, tenta mostrar que as características e tendências clássicas e barrocas podem ser descritas através de dois princípios estruturais: o circular e o elítico, respetivamente.

Através do círculo – a figura perfeita, equilibrada, com um centro fixo, representando a total harmonia – Sarduy tenta ilustrar os preceitos artísticos do classicismo. Por outro lado, a elipse (o círculo corrompido, a anamorfose do círculo) é a forma usada por Sarduy para ilustrar a lógica e a estrutura da arte barroca: uma arte com dois polos, sem um centro único, que se opõe manifestamente à figura e à órbita circulares. Através desta analogia pode-se definir com alguma objetividade os pontos principais da poética clássica e da poética barroca. A partir deste modo de pensar os dois fenómenos, o barroco apresentar-se-á como uma poética do imperfeito, do infinito e do descentramento.

Sobre a elipse, Sarduy afirma que as suas propriedades vão mais além da mera representação geométrica:

a elipse não é apenas figura representável, e não temos que nos limitar ao seu espaço originário – o da geometria e da figuração –: transportá-la-emos para outro espaço – retórico – mostrando, através desse deslocamento, a coerência do

Logos que gera, na sua diferença, as duas versões de uma mesma figura (1974: 59).

Ora, se a elipse for pensada transpondo o campo meramente representativo, servindo como um modelo para se poder pensar outras artes, como a literatura, alcançar-se-ão descobertas interessantes. A forma elíptica, detentora de dois focos, serve, na literatura, como analogia que permite abordar questões não só relativas à forma, ou seja, ao modo de composição de uma obra, mas também à temática da mesma.

Porém, interessa, antes de mais, deixar claro que o barroco de que Sarduy fala não é unicamente o “barroco histórico”, ainda que o seu trabalho incida maioritariamente sobre ele. Esta sua analogia que usa a forma elíptica serve também para abranger uma noção de barroco não tão restrita, não servindo apenas para classificar obras do século XVII mas também para compreender uma tendência barroca na arte ao longo dos tempos. Aqui convém introduzir o conceito de *barroquismo*, que se diferencia do barroco histórico precisamente por estar liberto das amarras temporais. O barroquismo é então um vocábulo que classifica certas tendências na arte que lembrem o barroco, ou certas obras que possuam características barrocas, independentemente do seu período. José Manuel de Vasconcelos, no prefácio à edição portuguesa da obra mencionada de Sarduy, diz: «Distinguiu-se o barroco seiscentista do barroquismo como tendência cíclica da história da arte (autores trataram do “barroco” do período helenístico da arte grega ou de aspetos barrocos da arte da dinastia Gupta, na Índia neobramânica)» (1988: 15).

O barroquismo é então uma tendência na reprodução de certas características barrocas, e o termo é utilizado quer para se referir ao barroco histórico ou a estilos que tragam à mente o barroco, ainda que verificados depois do século XVII. É, então, uma forma ahistórica e atemporal de analisar o barroco.

Eugenio d’Ors, na sua conceituada obra sobre o barroco, *Lo Barroco* (1935), coloca, como já mencionado, o debate na dicotomia clássico-barroco, transcendendo «o plano estrutural da dimensão estética, seguindo uma conceção metafísica em que clássico e barroco deixam de ser estilos para se tornarem estados de espírito.

Um leitor de Daniel Jonas perceberá que existem certos obstáculos na interpretação imediata de certos poemas. Sucede, muitas vezes, que o leitor se encontra desorientado, sentindo que há algo que não foi nem será apreendido sem que mais leituras se façam. Isto deve-se em parte a uma mescla de registos na sua poesia que «tão depressa se aproxima da volúpia barroca (com rimas, sintaxe antiga, vocabulário raro) como se entrega a ásperas inquirições românticas sobre o lugar do sujeito no mundo, ou então a súbitas sínteses de poucos versos, de um minimalismo próximo da perfeição dos Haikus» (Silva 2014).

Por isso, a poesia de Daniel Jonas testa o leitor, precisamente porque resiste. É ainda detentora de um discurso forte e coeso que não se deixa de modo nenhum à mercê dos rótulos. José Mário Silva, na sua análise a *Passageiro Freqüente*, realça precisamente essa «resistência explícita» que existe no seu discurso, acrescentando: «É como se o poeta quisesse deliberadamente trocar as voltas ao leitor, confundi-lo, empurrá-lo para um estado de perplexidade em que o desenho mental que os poemas inscrevem no pensamento está sempre a transformar-se noutra coisa» (2014: 38).

Daniel Jonas diz numa entrevista: «diria que não me matriculei em nenhuma escola de gosto. E talvez daí resulte, desse facto de cultivar gostos algo *quaint*, uma dificuldade em localizar geo-esteticamente a minha poesia» (Marques 2017). Mais uma vez se compreende que, a nível de gosto e conseqüentemente de estilo, a poesia de Daniel Jonas é uma poesia «destituída de umbigo» (Sarduy 1974: 61), no sentido em que ela se expande a partir de várias fontes.

A obra de Daniel Jonas é, sem dúvida, de difícil mapeamento. No entanto, ela ensina ao leitor a lidar com uma poesia em constante metamorfose, daí a dificuldade em saber, nesta dança estilística, como classificá-la.

Porém, apesar da sua riqueza, estamos perante uma poesia perfeitamente consistente, que, nesse desinteresse por escolas ou estilos, acabou por criar, não uma escola (sendo muito cedo para ter seguidores), mas pelo menos um estilo próprio, consistente e afirmado.

De facto, uma das características de uma poética de forma elítica subjacente é precisamente a sua expansividade e excentricidade. Há uma tendência de fuga do

centro. Afirma Luís Adriano Carlos, no seu estudo sobre Jorge de Sena (*Fenomenologia do Discurso Poético*, de 1999), que numa poética com tendências barrocas se verifica que «o poeta tende a realçar as expansões laterais em detrimento do núcleo central, a descentrar e inflacionar os focos significantes, gerando efeitos de turbulência estrutural, de torrencialidade verbal, de distorção lógica e de vertigem do sentido» (1999: 375).

Efetivamente, todas as características apontadas por Luís Adriano Carlos são detetáveis na poesia Daniel Jonas com maior ou menor frequência: uma grande importância dada ao significante, ao objeto estético enquanto tal, àquilo que no poema se vê e se ouve. Existe também uma propensão para o experimentalismo, para o trabalho incansável do poema e a lapidação do verso.

Portanto, estamos perante uma poesia amiúde marcada pelo excesso onde se pode encontrar poemas extremamente longos – uma poesia *panavision*, como o próprio a denomina («De facto descrevi algures *Bisonte* como uma poética de grande espectro, de tendência, dir-se-ia, *panavision*» (Jonas 2016b)) –, como são exemplo os poemas «Dos fuzilamentos da montanha do príncipe Pío» ou «Deslocação das nuvens». Esse excesso verifica-se também no que diz respeito aos excessos perfeitamente intencionais de vocábulos aliterantes e assonantes, que potenciam o significante, como no poema de *Os Fantasmas Inquilinos* que assim principia: «Ó transparentes torpedos, ventos pendulares / Lúcidos tormentos! / Lâmpadas, sílica, rompantes esgares!» (2005: 52), ou ainda através de labirínticas formações sintáticas que se vislumbram em certos sonetos:

Espigão, que foi? Arpão te crês? Baleia  
Acaso Jonas lembra que me arpoes  
Assim tão insistente e me does?  
Película vil que unha ser anseia... (2014: 36)

E percebe-se perfeitamente que o excesso, a tendência para uma propagação para a periferia, típicos da poética barroca, não se identificam apenas na forma, como aqui acabamos de demonstrar, mas também no conteúdo, como de seguida se verificará.

Calabrese confirma que a tendência para o excesso é mesmo uma característica neobarroca: «os excessos neobarrocos dos nossos tempos (...) incidem não só sobre os

conteúdos, mas também sobre as formas e as estruturas discursivas» (1987: 79). Em boa verdade, uma poética que cultiva o desequilíbrio e o excesso, na sua forma ou conteúdo, resultará numa poética do descentramento e da multipolaridade.

No que respeita ao conteúdo, Daniel Jonas também faz transparecer o seu barroquismo e a sua tendência descentralizadora. Porque a propensão para a fuga, para a deslocação periférica, transparece, por exemplo, na abordagem feita à temática do tempo, que assume papel principal em inúmeros poemas, como já foi referido. Trata-se de uma «noção de espaço infinito e de um universo descentrado [onde se] desenvolve, portanto, uma noção angustiante do tempo sob a forma de fuga, dissolução e morte, que vai distinguir o barroco como um reflexo do efêmero e do instável», conforme escreve Maria Cristina Carvalho (2009: 3). Essa instabilidade, essa noção do *tempus fugit*, presente sobremaneira na sua obra, acaba por representar muito mais do que um simples *topos*, porque essa temática do instável reflete-se na sua poesia como um todo: forma-conteúdo. A consciência da fuga, abordada em muitos poemas, reflete-se inevitavelmente na forma, no descentramento. E, segundo Sarduy, o descentramento resulta na quebra da monotonia, na criação engenhosa de caminhos, onde «as linhas de progressão se tornam mais importantes do que o objeto a que conduzem» (1974: 61).

Como foi mencionado, a forma elítica é uma forma bipolar, com dois centros. Em *O Corpo Está com o Rei* (1997), o primeiro livro do autor, deteta-se uma tendência de não centralidade na criação poética. Nesta obra em específico, podemos começar por abordar a pluralidade do sujeito: o sujeito desdobra-se em dois, sendo, portanto, um sujeito plural, que funciona como numa estrutura elítica.

Vejamos, como exemplo, *O Êxtase de Santa Teresa*, escultura de Bernini, que ilustra de modo perfeito a dupla focalização da arte barroca. Trata-se de uma organização plural, neste caso uma construção bipolar (a componente terrena, representada por Santa Teresa D'Ávila e a componente celeste, representada pelo anjo) que se opõe claramente ao modo clássico, de centro único, de conceber a arte. Vê-se perfeitamente a existência de uma constante tensão entre estes dois pólos.

Um dos exemplos dessa tendência barroca na obra de Daniel Jonas é a propensão para o desdobramento, para o foco em mais do que um centro. Nota-se, em

alguns poemas deste livro, a existência da dupla focalização geradora de uma tensão. Esse plissar tem a ver com a dupla condição de um eu, em *O Corpo Está com o Rei*, que é cristão e num eu poético responsável pela construção do poema. Este fator resulta numa duplicidade na escrita: a existência de uma escrita e uma anti-escrita, ou seja, uma escrita que, como bem observa João Pedro da Costa, no prefácio à obra de Daniel Jonas em questão, possui duas vozes e entra em conflito (cf. 1997: 6). O eu cristão tenta sabotar os poemas escritos pelo eu poético. Esta descentralização do sujeito que é tudo menos uno verifica-se em poemas como «Pequena apocalipse doméstica», onde o eu cristão quer açoitar os versos e o outro eu (apresentado na segunda pessoa) os deseja pecadores:

se me quero ver canonizado, dizes-me tu que  
és eu. preciso de açoitar os meus versos.  
e tu não os queres açoitados, quere-los  
pecadores, a besta de número imperfeito.  
Mas tu não entendes nada. não entendes  
Que eu sou a besta e a luta é terrível (1997: 28)

E esse desdobramento do sujeito verifica-se também em *Nó*. De facto, assistimos a uma dualidade de sujeitos: o sujeito que foi e o sujeito que é – sujeitos opostos que coexistem. Vejamos:

De mim já fui capaz, agora sou  
Só velho, sobre mim me mesurando,  
Vassalo e suserano de mim mesmo.  
Do meu sonho, o que resta, acordou?  
E a mola de rapaz cercas pulando?  
Um velho vê cercado o seu sesmo... (2014a: 29)

A fragmentação do sujeito resulta então, também a nível temático, numa tensão constante na sua poesia, relacionada com o tempo. Não há, portanto, apenas um sujeito predominante em muitos dos seus poemas (não há um centro), mas múltiplos.

Vejamos, a propósito, o que diz Luís Adriano Carlos sobre o sujeito barroco, um sujeito em constante metamorfose. Um «sujeito binário em processo de conflitualidade interna, descentrando-se no outro e dissolvendo-se dialeticamente na sua própria metamorfose» (1999: 374).

E este sujeito binário encontra-se ao longo de todo o seu primeiro livro. Em «Hebefrenia» pode ler-se: «Escrevo para que te apaixones / pelo que pareço e não pelo que sou» (1997: 16), confirmando o pensamento maniqueísta e dualista cristão: «Esta deve ser a grande luta / entre carne e espírito» (*ibidem*: 33).

De facto, esta dualidade que gera um conflito de sujeitos acaba por ter consequências no campo retórico, dando origem a uma anti-escrita que, advindo de uma tensão entre dois sujeitos, resulta em dois discursos também. O discurso estabelecido, aceite, e o discurso que boicota, que subverte. Na verdade, acabam os dois discursos por ser apenas um, dissolvendo-se, precisamente «na sua própria metamorfose» (*ibidem*).

Este desdobramento em dois sujeitos antagónicos leva a uma questão que Luis Martín-Estudillo considera um traço característico da poesia barroca e neobarroca: a fragmentação do sujeito. Leia-se um excerto da sua tese de doutoramento intitulada *La Mirada Elíptica: el trasfondo barroco de la poesía española contemporánea*:

Debemos considerar cómo esta manera neobarroca de presentar el sujeto (neobarroca en cuanto que reactivadora de formas teatralizantes e interrogativas del ser que ponen de manifiesto la inestabilidad del mismo) apunta a la inestable condición ontológica característica tanto de la Modernidad temprana como de la Posmodernidad. En ambos momentos se asiste, como venimos exponiendo, a una crisis estructural multifacética que tiene un especial impacto sobre los fundamentos de comprensión del mundo. Ello trae consigo una fragmentación de las significaciones que los sujetos buscan establecer en las esferas social y existencial, quiebra que se expresa estéticamente en la heterogeneidad de los discursos que conforman el yo (2007: 38)

O sujeito fragmentado é, segundo este autor, o resultado de uma crise estrutural que leva a uma quebra na compreensão do mundo. Esta fragmentação ilustra, por conseguinte, a descentralização, característica de uma poética elíptica. Como realça

Fernando Castro Flórez, «el placer de un mundo sin centro es el del extravío, la satisfacción de hacer frente a lo labiríntico de la existencia con las astucias de la razón» (2005: 138).

A pulverização do sujeito na poesia de Daniel Jonas resulta quase sempre num sujeito em conflito, uma espécie de dissídio interior também muito frequente na poesia setecentista, mas ao mesmo tempo nota-se uma reminiscência da fragmentação modernista, como nestes versos: «Sou qualquer coisa aquém de quem não faço / Ideia» (Jonas 2014a: 29), que traz à memória a poesia modernista de Sá-Carneiro. É, em todo o caso, uma voz plural que ilustra perfeitamente o descentralismo estético de uma poética de traços neobarrocos. Martin-Estudillo assim a caracteriza:

Esa voz no es ni puede ser la de un yo íntegro; es la de un ser que se expone por medio de estos recursos como un sujeto dividido, escindido, descentrado, en numerosas ocasiones consciente de que su identidad es quebradiza y sólo se entiende como un proceso en el que participan diversas fuerzas constitutivas, que a veces resultan antitéticas. (2007: 38)

A bipolaridade (presença de dois polos, de duas forças) também se sente de uma forma explícita e gráfica. Lembre-se o poema citado no capítulo sobre o jogo, que se encontra graficamente dividido em duas colunas (dois centros), passíveis de duas (ou mais) interpretações, consoante a direção de leitura. Como diria Sarduy, quando fala da elipse, trata-se de «duas versões de uma mesma figura» (1974: 59). Digno de salientar é ainda o nome e a temática do poema «Outro de um diferente mesmo» (1997: 18), que remete para a pulverização do sujeito.

O antigo e o moderno são também dois pontos em que oscila a sua poesia. A nível temático, verifica-se uma presença desses dois polos que coexistem no mesmo plano. Veja-se, por exemplo, o poema «Eléctrico», de *Passageiro Frecuente*, poema que remete para um tempo atual e urbano, onde o eu poético se encontra numa viagem de elétrico, um transporte da cidade, estandarte da industrialização. No entanto, o poema contém também referências a figuras mitológicas gregas como Heitor e Aquiles:



Subitamente detida pela melancolia do eléctrico  
assomando na curva  
interpondo-se entre mim e o passeio  
que eu queria, a minha tarde  
como Heitor ante Aquiles ali tombava  
como um saco de músculos  
sobre o rasto de sangue no poente. (2013: 13)

Verificamos ainda um duplo polo no que diz respeito à linguagem, que varia nos seus registos. D'Ors dizia que a linguagem do modelo clássico constituía uma linguagem de unidade, enquanto a linguagem barroca correspondia a uma linguagem de multiplicidade (cf. 1935: 68). Em boa verdade, a linguagem de Daniel Jonas é também múltipla, contendo variações mesmo dentro do próprio poema, introduzindo no discurso tanto o registo vulgar como o registo culto. Vejamos o poema «Moça formosa, lençóis de veludo», onde a linguagem tanto apresenta um nível coloquial como um registo erudito, notando-se uma mescla clara no poema: «é porreiro meu, tipo looping, 'tás a ver / e os olhos fustigados de cilícios mentais / ardem-me no membro roxo» (2002: 13) ou ainda: «este tesão cerebral, este peso nas decisões / esta moral castrense esta partitura doxológica / ah, xô, xô, anjos afinados!» (*ibidem*: 11).

Esta é então esta uma poética que testa o discurso, e também uma poética do limite, no sentido em que «o limite é realmente o trabalho de levar às extremas consequências a elasticidade do contorno, mas sem o destruir» (Calabrese 1987: 64). Esse ato de levar ao limite, ao extremo, a elasticidade do contorno conduz ao descentramento, a uma deslocação do centro.

E o limite manifesta-se também através do visível experimentalismo, quer formal, quer discursivo – que é sempre um teste à plasticidade do poema –, que se nota desde a sua primeira obra. Trata-se de um tipo de trabalho obrigatório na busca por uma linguagem única. E, de facto, desde o primeiro livro podemos vislumbrar o gosto pelo soneto e, acima de tudo, a fixação por tentar quebrar as regras de um modelo tão regrado. Vejamos um excerto de «Também não ajudas nada» para se compreender esse experimentalismo:

que sou apenas de carne e osso  
como tu sabes que sim e eu pro  
curo confirmá-lo apesar de por  
vezes ser diferente e ver-me a d (1997: 36)

Note-se que, nestes quatro versos do soneto, todos os versos são decassílabos, apesar das cisões propositadas das palavras. Eis um experimentalismo possível, um acto radical, dentro de um sistema que funciona segundo regras restritas, como uma prisão. O que é o experimentalismo senão um descentramento, uma fuga face ao centro perfeito? Um esticar dos limites, um forçar as barreiras. O experimentalismo é então um assalto à ordem do poema. Há, portanto, uma nítida subversão da linguagem na forma como Daniel Jonas a usa.

Sarduy lembrava a monotonia e a uniformidade das fachadas renascentista, com as suas linhas rectas (cf. 62), para realçar que o barroco é precisamente uma ameaça a isso, com a sua excentricidade, a sua expansividade. Assim é a poesia de Daniel Jonas: uma ameaça à ordem, uma força em constante expansão.

## **4.2. «Um poema é: não pode ser de outra maneira»: Conclusões**

Umberto Eco chamou ao texto «um mecanismo preguiçoso» (1979: 55), porque o texto vive dos sentidos que o leitor lhe dá, da interpretação que alguém faz dele. No entanto, isso não significa que cada leitor possa concluir de um texto/poema o que bem lhe apetece. Também o texto escolhe o seu leitor. Este facto verifica-se quando se fala de Daniel Jonas. A sua obra escolhe assumidamente o seu leitor porque exige dele determinadas características. Uma das principais é a capacidade de procurar aquilo que é implícito. Aquilo que está mas não está. A maior parte da poesia de Daniel Jonas não é uma poesia imediata e, diga-se de passagem, isso já constitui um factor de selecção do leitor, no sentido em que há quem queira da poesia apenas isso: uma recompensa instantânea.

Em boa verdade, uma poesia que contém um mundo de referências, que é muitas vezes irónica, e que se serve de um trabalho incansável da linguagem nunca pode ser uma poesia que exige pouco do leitor.

«Que nos resta senão a linguagem para povoar o mundo?» (2005: 81) é um verso de Daniel Jonas que serve de título a esta dissertação, precisamente porque se conclui que a linguagem detém um papel essencial na sua poesia. Ainda que a poesia de Daniel Jonas não pretenda outorgar à linguagem um papel profético – note-se que muitos dos seus poemas são atacados por uma ironia que impossibilita e inviabiliza essa dimensão de vate –, é na linguagem que Jonas ainda deposita alguma esperança.

Por isso, em muitos poemas a linguagem surge de um modo exuberante e até teatralizada, como se se pretendesse afirmar que mesmo hoje, num mundo completamente alheio à poesia, ainda a semente da palavra pode prosperar. «É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio» (1945: 19). Cito aqui um verso de Carlos Drummond de Andrade que me parece ilustrar bem a luta da poesia, hoje em dia, e acima de tudo, a sua persistência e resistência. Por isso, para Daniel Jonas, a

linguagem deve ser nutritiva, a poesia deve ser sempre «uma lenha sempre combustível» (2014b).

Destarte, a poesia de Daniel Jonas é mais do que o retrato do seu tempo, é uma poesia que resiste, porque a linguagem do poeta, segundo Jonas «é sempre [a] expressão do seu desacordo com o século» (Jonas 2014b).

Como se pode confirmar após a leitura desta dissertação, o desacordo com o seu tempo é evidenciado, de certa forma, através da visitação de outros tempos, de outras *pastagens*. O barroco é uma delas. São de facto visíveis em sua obra traços que lembram esse período: traços temáticos e tendências estilísticas. Mas o autor, na verdade, em nenhum dos seus poemas deixa de ser um poeta desatualizado, anacrónico. Jonas serve-se de certas estratégias e formas barrocas, e não só (há traços modernistas, surrealistas, clássicos...), contextualizando-as, adaptando-as à sua poesia, que, acima de tudo, nunca deixa de parte o pendor crítico.

Jonas é, para além de um poeta de características barrocas e neobarrocas, um poeta que crê no «que as frases podem fazer por nós e pelo nosso conceito de mundo» (Jonas 2014b).

Por toda a riqueza de sua obra, pelo carácter alimentício da mesma (porque enriquece qualquer leitor, obrigando-o a procurar e seguir pistas para a sua descodificação) e, acima de tudo, pela novidade que a sua obra apresenta, Daniel Jonas é um autor que merece ser mais estudado e, sobretudo, mais lido.

## Referências bibliográficas

### 1. Daniel Jonas

#### 1.1. Ativa

JONAS, Daniel

1997 *O Corpo Está com o Rei*, Porto, AEFLUP.

2002 *Moça Formosa, Lençóis de Veludo*, Porto, Cadernos do Campo Alegre.

2005 *Os Fantasmas Inquilinos*, Lisboa, Edições Cotovia.

2007 *Sonótono*, Lisboa, Edições Cotovia.

2008 «A minha geração», in AA.VV., *Jovens Ensaístas Leem Jovens Poetas* (coord. Pedro Eiras), Porto, Deriva: 163-176.

2013 *Passageiro Frequente*, Lisboa, Língua Morta.

2014a *Nó: Sonetos*, Porto, Assírio & Alvim. .

2014b «Este poeta devasso e virtuoso», entrevista concedida a António Guerreiro, 10 de janeiro, [www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/este-poeta-devasso-e-virtuoso-329467](http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/este-poeta-devasso-e-virtuoso-329467) (visto em 16/11/15).

2014c «Daniel Jonas vence o Grande Prémio de Poesia Teixeira de Pascoaes», *In & Out: Magazine de Cultura e Lifestyle*, entrevista concedida a Pedro Oliveira Pinto, [www.youtube.com/watch?v=yCpfKOWdu1Y](http://www.youtube.com/watch?v=yCpfKOWdu1Y) (visto em 16/11/15).

2016a *Bisonte*, Lisboa, Assírio & Alvim.

2016b «Daniel Jonas: “O poeta é também um tradutor”» entrevista concedida ao jornal Sol, dirigida por Diogo Vaz Pinto, 22 de Maio, <http://sol.sapo.pt/noticia/511248> (visto em 25/05/16).

2017 *Canícula*, Lisboa, Língua Morta.

#### 1.2. Passiva

CANTINHO, Maria João

2015 recensão crítica a *Nó. Sonetos*, de Daniel Jonas, in *Colóquio Letras*, nº 190: 191-194.

2016 «Daniel Jonas: Sonetos sem lei» <http://mjcantinho1.blogspot.pt/2016/07/daniel-jonas-sonetos-sem-lei.html> (visto em 24/09/16).

DA COSTA, João Pedro

1997 «O corpo está com o poema», in Daniel Jonas, *O Corpo Está com o Rei*, Porto, AEFLUP: 5-9.

FIALHO, Henrique

2015 «Dois livros de Daniel Jonas», <http://universosdesfeitos-insonia.blogspot.pt/2015/02/dois-livros-de-daniel-jonas.html?m=1> (visto em 24/05/16).

GUERREIRO, António

2014 «Versos de puro nada», 8 de agosto, <https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/versos-de-puro-nada-1665582> (visto em 20/02/16).

2017 «A cidade inquietante», 13 de abril, <https://www.publico.pt/2017/04/13/culturaipsilon/noticia/a-cidade-inquietante-1768409> (visto em 20/06/17).

MARQUES, Joana Emídio

2017 «Daniel Jonas, o antiquado que é o mais alto da poesia portuguesa», <http://observador.pt/2017/04/20/daniel-jonas-o-antiquado-que-e-o-mais-alto-da-poesia-portuguesa/> (visto em 20/04/17).

PEDROSA, Célia

2009 «De janelas que perguntam: a retórica do visível na poesia de Daniel Jonas e Marcello Sorrentino», in *Via Atlântica*, nº 15: 51-63.

PINTO, Diogo Vaz

2015 «A alegre valsa da canalha», <http://omelhoramigo.blogspot.pt/2015/12/cadernos-do-subterraneo-xl.html?m=0> (visto em 1/01/16).

QUINTAIS, Luís

2014 «Assalto à ordem do mundo», in *Relâmpago*, nº 34, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava: 193-195.

SILVA, José Mário

2014 «O intervalo preciso», in *Jornal Expresso*, 1 de fevereiro: 38.

SILVESTRE, Osvaldo M.

2005 «Daniel Jonas», <http://blogcasmurro.blogspot.pt/2005/07/daniel-jonas.html?m=1> (visto em 24/05/16).

2017 «Sobre Daniel Jonas», <http://www.osvaldomanuelsilvestre.com/2017/06/23/sobre-daniel-jonas/#more-1561> (visto em 24/08/17).

## 2. Geral

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de

1971 «Cultismo e anticultismo na lírica barroca», in AA.VV., *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1971: 474-489.

AGUINAGA, Carlos Blanco

1962 «Dos sonetos del siglo XVII: amor-locura en Quevedo y Sor Juana», in *Modern Language Notes*, vol. 77, nº 2: 145-162.

AMARAL, Fernando Pinto do

1992 *Na Órbita de Saturno*, Lisboa, Hiena.

ANCESCHI, Luciano

1984 *L'Idea del Barocco*, Nuova Alfa Ed., Bologna, 1984.

ANDRADE, Carlos Drummond de

1945 «A flor e a náusea», in *Antologia Poética*, Relógio D'Água, 2007 : 18-19.

ARIÈS, Phillippe

1983 *Images de L'Homme Devant la Mort*, Seuil, Tours.

ARISTÓTELES,

s/d c «Section XXX», in *Problèmes: Sections XXVIII-XXXVIII*, Paris, Les Belles Lettres, 1994.

BAÍA, Frei Jerónimo

1667? *Lampadário de Cristal*, in *Lampadário de Cristal de Frei Jerónimo Baía*, ed. Ana Hatherly, Lisboa, Editorial Comunicação, 1992.

BARCA, Calderón de la

1635 *La Vida Es Sueño*; ed. ut.: Madrid, Ediciones Cátedra, 1997.

- BATTISTINI, Andrea  
2000 *Il Barrocco*, Roma, Salerno Editrice.
- BELO, Ruy  
1966 *Boca Bilingue*, Editorial Presença, Lisboa, 1997.  
1969 «Cinquenta anos de poesia italiana»; ed. ut.: *in Na Senda da Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2002: 111-139.  
1970 «As influências em poesia»; ed. ut.: *ibidem*: 284-286.
- BOCCACCIO, Giovanni  
1357 *De origine vita studiis et moribus viri clarissimi Dantis Aligerii florentini poetae illustris et de operibus compositis ab eodem*; ed. ut.: *A Vida de Dante*, Lisboa, Planeta Editora, 2007.
- BORGES, Jorge Luis  
1935 *Historia Universal de la Infamia*, ed. ut.: *História Universal da Infâmia*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1993.
- BURTON, Robert  
1621 *The Anatomy of Melancholy*, J. M. Dent & Sons, Londres, 1961.
- BLOOM, Harold  
1973 *The Anxiety of Influence: A theory of poetry*; ed. ut.: *A Angústia da Influência: Uma teoria da poesia*, Lisboa, Edições Cotovia, 1999.
- BRETON, André  
1924 *Manifeste du surréalisme*; ed. ut.: *Manifesto Surrealista*, <https://www.marxists.org/portugues/breton/1924/mes/surrealista.htm> (visto em 20/06/17).
- CAEIRO, Alberto  
s/d *Poemas*, Lisboa, Editorial Ática.
- CALABRESE, Omar  
1987 *L'Età Neobarroca*; ed. ut.: *A Idade Neobarroca*, Lisboa, Edições 70, 1988.
- CAMÕES, Luís de  
1668 «Sois ãa dama», *in Lírica Completa-I*, INCM, 1986: 105.
- CARLOS, Luís Adriano  
1999 *Fenomenologia do Discurso Poético*, Porto, Campo das Letras.  
2006 «A poesia experimental portuguesa», entrevista concedida a Raquel Monteiro, <http://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-alografas/raquel-monteiro-entrevista-luis-adriano-carlos> (visto em 20/04/17).
- CARVALHO, Maria Cristina  
2009 «A anamorfose na escritura de António Lobo Antunes», 2009. [http://www.revistaicarahy.uff.br/revista/html/numeros/3/dliteratura/A\\_ANAMORFOSE\\_NA\\_ESCRITURA\\_DE\\_ANTONIO\\_LOBO\\_ANTUNES.pdf](http://www.revistaicarahy.uff.br/revista/html/numeros/3/dliteratura/A_ANAMORFOSE_NA_ESCRITURA_DE_ANTONIO_LOBO_ANTUNES.pdf) (visto em 24/03/17).
- CESARINY, Mário  
1953 «A António Maria Lisboa», *in Uma Grande Razão – os poemas maiores*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007:80.
- CHIAMPI, Irlemar  
1994 «La literatura neobarroca ante la crisis de lo moderno», *Criterios. Revista de teoría de la literatura y las artes, estética y culturología*, La Habana, nº 32, 1994: 171-183.

- CHKLOVSKI, Viktor  
1917 *Iskusstvo kak Priem*; ed. ut.: *A Arte como Processo, in Teoria da Literatura-I*, Lisboa Edições 70, 1999: 73-108.
- CONRAD, Joseph  
1902 *Heart of Darkness*, ed. ut.: *Coração das trevas*. São Paulo: Companhia de bolso, 2008.
- CORREIA, Natália  
1982 *Antologia da Poesia do Período Barroco*, Lisboa, Moraes Editores.
- CUEVAS, F. Javier Panera  
2005a «Barrocos y neobarrocos», in *Barrocos y Neobarrocos: El Infierno de lo Bello*, Salamanca, Fundación Salamanca Ciudad de la Cultura, 2005: 9-38.
- DANIEL, Cláudio  
2004 «A escritura como tatuagem» in *Jardim de Camaleões: a poesia neobarroca na América Latina*, São Paulo, Iluminuras, 2004: 17-21.
- DELEUZE, Gilles  
1968 *Différence et Répétition*; ed. ut.: *Diferença e Repetição*, Lisboa, Relógio D'Água, 2000.  
1988 *Le Plí: Leibniz et le baroque*; ed. ut.: *A Dobra: Leibniz e o Barroco*, São Paulo, Papyrus, 2012.
- DERRIDA, Jacques  
1988 *Che cos'è la poesia?*; ed. ut.: *Che cos'è la poesia?*, Coimbra, Angelus Novus, 2003.
- D'ORS, Eugenio  
1944 *Lo Barroco*, Madrid, Alianza Editorial, 2002.
- ECO, Umberto  
1979 *Lector in Fabula*; ed. ut.: *Leitura do Texto Literário*, 2ª ed., Lisboa, Editorial Presença, 1993.
- FILHO, Cruz  
1961 *História e Teoria do Soneto*, Rio de Janeiro, Elos Rio, 2009.  
<https://pt.scribd.com/doc/314658590/Historia-e-Teoria-Do-Soneto-Cruz-Filho-Glaucio-Mattoso> (visto em 24/03/17).
- FLOR, Fernando R.  
2002 *Barroco. Representación e Ideología en el Mundo Hispánico (1580-1680)*, Ed. Cátedra, Madrid.
- FLÓREZ, Fernando Castro  
2005 «Tribulaciones y lección de sombras», in *Barrocos y Neobarrocos: El Infierno de lo Bello*, Salamanca, Fundación Salamanca Ciudad de la Cultura, 2005: 135-168.
- FRIAS, Joana Matos  
2006 «O conceito barroco», in *Retórica da Imagem e Poética Imagista na Poesia de Ruy Cinatti*, Faculdade de Letras da Universidade do Porto: 145-162.
- GÓNGORA, Luis de  
1620a «De una dama que, quitándose una sortija, se picó con un alfiler», in *Antologia Poética*. Selecção, tradução, prólogo e notas de José Bento, Lisboa, Assírio & Alvim, 2011: 368.  
1620b «En la fuerza de Almería», in *Antologia Poética*. Selecção, tradução, prólogo e notas de José Bento, Lisboa, Assírio & Alvim, 2011: 380-387.
- HANSEN, João Adolfo



- 2001 «Barroco, neobarroco e outras ruínas», *Floema*, Ano II, n. 2 A, 2006:  
*http://periodicos.uesb.br/index.php/floema/article/viewFile/78/85*
- HATHERLY, Ana  
1995 *A Casa das Musas*, Lisboa, Editorial Estampa.
- HELDER, Herberto  
1983 «Nota inútil», António José Forte, *Uma Faca nos Dentes*, Lisboa, Parreira A. M. Pereira, 2003:  
9-16.
- HORÁCIO  
s/d *Epistola ad Pisonem*; ed. ut.: *Arte Poética*, 4ª ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.
- HUIZINGA, Johan  
1938 *Homo Ludens*; ed. ut.: *Homo Ludens: Um estudo sobre o elemento lúdico da cultura*, Lisboa, Edições 70, 2003.
- MARTELO, Rosa Maria  
2012 *O Cinema da Poesia*, Documenta, Lisboa.
- MARINETTI, Filippo  
1912 «Manifesto tecnico della letteratura futurista»: <https://www.wdl.org/pt/item/20031/view/1/1/>  
(visto em: 10/06/2017)
- MARTÍN-ESTUDILLO, Luis  
2007 *La Mirada Elíptica. El trasfondo barroco de la poesía española contemporánea*, Madrid, Visor Libros.
- MONTEIRO, Isabel  
2000 *Dissolução e Reinvenção do Soneto em E.M. de Melo e Castro*, Dissertação de Mestrado em estudos português e brasileiros, FLUP.
- MOREIRA, Fernando Alberto  
1991 «A problemática da morte nos sonetos de D. Francisco Manuel de Melo», in *I Congresso Internacional do Barroco. Actas*, vol. II, Porto, Reitoria da Universidade do Porto: 121-131.
- OROZCO, Emilio  
1960 *Manierismo y Barroco*, Madrid, Cátedra, 1975.
- PAZ, Octavio  
1965 *Los Signos en Rotación*; ed. ut.: *Signos em Rotação*, São Paulo, Perspectiva, 2015.
- PESSOA, Fernando  
1914a «Chuva oblíqua», in *Poesia 1902-1917*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2005: 214-218.  
1914b «Uns versos quaisquer», *ibidem*: 246-247.
- PLATÃO  
399 a.c. *Fédon: Diálogo sobre a imortalidade da alma*, Atlântida Editora, Coimbra, 1967.
- ROUSSET, Jean  
1954 *La Littérature de l'Âge Baroque en France: Circé et le paon*; ed. ut.: *Circe y el Pavo Real: La Literatura del Barroco en Francia*, Barcelona, Acantilado, 2009.
- SANTOS, Zulmira

- 2010 «Algumas notas sobre o «Amor», o «Desengano» e o «Artifício» nas Obras Métricas (1665) de D. Francisco Manuel de Melo», in AA.VV., *D. Francisco Manuel de Melo e o Barroco Peninsular*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra; Ediciones Universidade Salamanca, 2014.
- SARDUY, Severo  
1974 *Barroco*; ed. ut.: Lisboa, Vega Universidade, 1989.
- SENA, Jorge de  
1965 «Maneirismo e barroquismo na poesia portuguesa dos séculos XVI e XVII», in *Luso-Brazilian Review*, vol. 2, nº 2, 29-53.
- SERRÃO, Vítor  
2003 *História da Arte em Portugal – O Barroco*, Lisboa, Editorial Presença, 2003.
- SNYDER, Jon R.  
2005 *L'Estetica del Barroco*; ed. ut.: *A Estética do Barroco*, Lisboa, Editorial Estampa, 2007.
- SOARES, Maria Leonor Barbosa  
2001 «Formas e sentidos do barroco na arte contemporânea», in *Actas do II Congresso Internacional do Barroco*, vol. II, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2003: 553-562.
- TESAURO, Emanuele  
1654 *Il Cannocchiale Aristotelico*, Piemonte, L'Artistica Editrice, 2000.
- VALDIVIESO, Enrique  
2002 *Vanidades y Desengaños en la Pintura Española del Siglo de Oro*, Madrid, Fundación de Apoyo a la História del Arte Hispánico.
- VASCONCELOS, José Manuel de  
1988 «Apresentação de Severo Sarduy», in *Barroco*; ed. ut.: Lisboa, Vega Universidade, 1989: 7-17.
- VEGA, Lope de  
s/d «Un soneto me manda hacer Violante», in «Concerning the sonnet of the sonnet», *The Modern Language Review*, Vol. 11, No. 2 (Apr., 1916), pp. 206: <http://www.jstor.org/stable/3712975> (visto em: 006/2017).  
1634 «Prosigue la misma disculpa», in *Antologia Poética*. Selecção, tradução, prólogo e notas de José Bento, Lisboa, Assírio & Alvim, 2011: 350.
- VIEIRA, Padre António  
1672 «Sermão de Quarta-Feira de Cinza»; ed. ut.: in *Sermões I*, Lisboa, INCM, 2008: 63-89.  
1673 «Sermão de Quarta-Feira de Cinza»; ed. ut.: *ibidem*: 517-555.
- YVETEAUX, Vauquelin Des  
1606 «Avecque mon amour naît l'amour de changer»; ed. ut.: [http://moliere.paris-sorbonne.fr/base.php?Tout\\_le\\_plaisir\\_de\\_l%27amour\\_est\\_dans\\_le\\_changement](http://moliere.paris-sorbonne.fr/base.php?Tout_le_plaisir_de_l%27amour_est_dans_le_changement) (visto em 24/11/16).