

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA PORTUGUESA**

DANILO RODRIGUES BUENO

**A função poético-crítica em Jorge de Sena:
problemáticas do poeta moderno**

SÃO PAULO

2009

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA PORTUGUESA**

**A função poético-crítica em Jorge de Sena:
problemáticas do poeta moderno**

Danilo Rodrigues Bueno

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Professor Doutor Horácio Costa

SÃO PAULO

2009

Para Regiane, minha esposa.

Para toda minha família.

Para Janis, que partiu.

AGRADECIMENTOS:

À minha mãe Ivanilde e à memória de meu pai, Lamartine.

Para todos os meus irmãos, decisivos em minha educação.

Ao meu orientador, Horácio Costa, pelos ensinamentos, pela deferência e pela camaradagem.

Para António Manuel Ferreira, Francisco Cota Fagundes, Gilda Santos, José Francisco Costa, Jorge Fazenda Lourenço, Ricardo Vasconcelos e Sebastião Edson Macedo, pelo profícuo diálogo e pela remessa de livros.

A todos os professores do Departamento de Literatura Portuguesa da USP, em especial a Annie Gisele Fernandes, Francisco Maciel Silveira, Lilian Jacoto e Mônica Simas. Ao professor do Departamento de Estudos Comparados de Literatura Portuguesa da USP, Emerson da Cruz Inácio, e ao professor do Departamento de Literatura Portuguesa da UFRJ, Jorge Fernandes da Silveira.

Aos meus amigos, todos eles, pela força constante e por todos os momentos juntos.

Agradeço a Aristóteles Predebon e Marco Salles, por todas as conversas e sugestões.

À CAPES, pela bolsa de mestrado, vital para o desenvolvimento desta dissertação.

RESUMO

Esta dissertação estuda a obra de Jorge de Sena a partir do cotejo de sua poesia e de sua crítica. O *corpus* de leitura é composto pelos *Quatro sonetos a Afrodite Anadiómena*, presentes no livro *Metamorfoses*, bem como dos ensaios constantes nos livros *Dialéticas Teóricas da Literatura* e *Dialéticas Aplicadas da Literatura*. Dessa comparação, busca-se entender a função poético-crítica na obra de Jorge de Sena e suas variadas implicações com a modernidade literária.

PALAVRAS-CHAVE: Crítica, Jorge de Sena, Modernidade, Poesia, Poeta-crítico.

ABSTRACT

The dissertation studies the works of Jorge de Sena from the comparison of his poetry and his critical. The reading corpus is composed by *Quatro sonetos a Afrodite Anadiómena*, present in the book *Metamorfoses*, and by the essays contained in the books *Dialéticas Teóricas da Literatura e Dialéticas Aplicadas da Literatura*. From this comparison, searches to understand the poetic-critical function of Jorge de Sena works and its varied implications with the modernity literary.

KEY-WORDS: Crítical, Jorge de Sena, Modernity, Poetry, Critic-poet.

ÍNDICE

| | |
|--|------|
| AGRADECIMENTOS:..... | IV |
| RESUMO | V |
| ABSTRACT | VI |
| ÍNDICE | VII |
| SIGLAS DE OBRAS DE JORGE DE SENA..... | VIII |
| INTRODUÇÃO | 10 |
| 1 APONTAMENTOS SOBRE A MODERNIDADE LITERÁRIA | 17 |
| 1.1 UMA CERTA MODERNIDADE | 17 |
| 1.2 BAUDELAIRE E A FIGURA DO POETA-CRÍTICO | 21 |
| 1.3 MALLARMÉ E AS VANGUARDAS | 28 |
| 1.4 ASPECTOS DA MODERNIDADE PORTUGUESA..... | 42 |
| 1.5 MODERNIDADE, MODERNISMOS E MODERNIZAÇÃO..... | 60 |
| 2 SOBRE O <i>CORPUS</i> POÉTICO | 66 |
| 2.1 QUATRO SONETOS A AFRODITE ANADIÓMENA | 66 |
| 2.1.1 Soneto I: Pandemos | 82 |
| 2.1.2 Soneto II: Anósia | 85 |
| 2.1.3 Soneto III: Urânia | 87 |
| 2.1.4 Soneto IV: Amátia | 89 |
| 2.2 ELABORAÇÕES SUSCITADAS PELO <i>CORPUS</i> POÉTICO..... | 91 |
| 3 SOBRE O <i>CORPUS</i> CRÍTICO | 97 |
| 3.1 A CRÍTICA COMO COMPONENTE DE CRIAÇÃO | 98 |
| 3.1.1 Paratextos e autoficcionalização | 111 |
| 3.2 APORTES DA TRADIÇÃO EM JORGE DE SENA | 116 |
| 3.3 PROBLEMÁTICAS DO <i>CORPUS</i> CRÍTICO..... | 120 |
| 4 À GUISA DE CONCLUSÃO..... | 125 |
| 5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... | 129 |

SIGLAS DE OBRAS DE JORGE DE SENA

| | | | |
|-------------|---|-------------|--|
| <i>AOV</i> | <i>Amor e Outros Verbetes</i> | <i>NMQ</i> | <i>90 e Mais Quatro Poemas. De Constantino Cavafy</i> |
| <i>CEL</i> | <i>Correspondência com Eduardo Lourenço</i> | <i>OPED</i> | <i>80 poemas de Emily Dickinson</i> |
| <i>CGC</i> | <i>Correspondência com Guilherme de Castilho</i> | <i>P1</i> | <i>Poesia I</i> |
| <i>CJR</i> | <i>Correspondência com José Régio</i> | <i>P2</i> | <i>Poesia II</i> |
| <i>CVF</i> | <i>Correspondência com Vergílio Ferreira</i> | <i>P3</i> | <i>Poesia III</i> |
| <i>DAL</i> | <i>Dialéticas Aplicadas da Literatura</i> | <i>PS</i> | <i>Poesia do Século XX</i> |
| <i>DTL</i> | <i>Dialéticas Teóricas da Literatura</i> | <i>PVS</i> | <i>Poesia de 26 Séculos</i> |
| <i>DTP</i> | <i>O Dogma da Trindade Poética (Rimbaud) E Outros Ensaios</i> | <i>RC</i> | <i>Régio, Casais, a “presença” e outros afins</i> |
| <i>ECLB</i> | <i>Estudos de Cultura e Literatura Brasileira</i> | <i>RE</i> | <i>O Reino da Estupidez</i> |
| <i>ELP1</i> | <i>Estudos de Literatura Portuguesa I</i> | <i>SC</i> | <i>Os Sonetos de Camões e o Soneto Quinhentista Peninsular</i> |
| <i>ELP3</i> | <i>Estudos de Literatura Portuguesa III</i> | <i>SF</i> | <i>Sinais de Fogo</i> |
| <i>FP</i> | <i>Fernando Pessoa & C.^a Heterónima</i> | <i>Sq</i> | <i>Sequências</i> |
| <i>FP</i> | <i>O Físico Prodigioso</i> | <i>STCL</i> | <i>Sobre teoria e crítica literária</i> |
| <i>GC</i> | <i>Os Grão-Capitães</i> | <i>TAC</i> | <i>Trinta anos de Camões</i> |
| <i>IR</i> | <i>Inglaterra Revisitada</i> | <i>UCC</i> | <i>Uma Canção de Camões</i> |
| <i>LI</i> | <i>A Literatura Inglesa</i> | <i>VP</i> | <i>Visão Perpétua</i> |

La historia de la poesía moderna – al menos la mitad de esa historia – es la de la fascinación que han experimentado los poetas por las construcciones de la razón crítica.

Octavio Paz, *Los Hijos del Limo*

Tanto a modernidade é *objeto* da crítica como é *sujeito* da crítica. Porque o termo crítica passa a ser o termo fundamental.

Ernilo Stein, *Epistemologia e crítica da modernidade*

INTRODUÇÃO

Jorge de Sena (1919, Lisboa – 1978, Santa Barbara) produziu uma extensa obra entre a poesia, o romance, o teatro, a crítica e a tradução, além de vasta correspondência com escritores, críticos, professores universitários, intelectuais, entre outros. A proliferação, em si mesma, nada ou pouco contém de diferencial para um escritor; porém, a obra em questão é modelada pelo domínio do discurso que exerce, entretecendo com exatidão a escritura em cada segmento desenvolvido, adequando-se às exigências que este ou aquele discurso requerem para a obtenção do sentido a qual se propõe, demonstrando que não se trata apenas de uma obra vasta, mas de um grande painel interligado de escrita, com ramificações e ressonâncias.

Há pouco mais de trinta anos de seu desaparecimento, convém ler Jorge de Sena com o mesmo interesse que os críticos mais esclarecidos de sua geração o fizeram. Um deles, Eduardo Prado Coelho, apontou Jorge de Sena e alguns outros poucos poetas e críticos portugueses¹ “como *figuras tutelares* que condicionam, e às vezes determinam, as linhas de força salientes na produção actual (COELHO, 1988: 113)”. A partir dessa observação pontual, vislumbra-se a importância da obra legada que tanto influenciou a poesia portuguesa moderna e contemporânea.

A condição de figura tutelar, traduzida em uma obra poligráfica, teve seu ápice, certamente, na consecução de uma rica e multifacetada obra poética. Obviamente, não é possível reduzir sua dimensão unicamente nesse aspecto criativo, todavia convém utilizá-lo para estabelecer relações particulares com o restante de sua obra, ainda que se

constate que a crítica, seja a ensaística ou àquela efetuada dentro do próprio poema, também tenham colaborado para o interesse e a riqueza geral da obra.

Jorge Sena considerava-se essencialmente um poeta², conforme se depreende de suas próprias falas, podendo-se supor que é a poesia o centro gravitacional de sua mundividência, e talvez seja a partir dela que se dilate sua escrita para as outras searas discursivas e genológicas, sendo possível convencionar-se esse dado como basilar de sua criatividade. No entanto, apesar dessa afirmação categórica de Jorge de Sena, a comparação entre o discurso poético e o crítico perfaz o interesse desse estudo, pois se acredita que da relação entre a poesia e a crítica haja uma área vasta de análise que pode acrescentar ao perfil do poeta, tornando-o um poeta-crítico. Essa movimentação, ou até mesmo dialética, entre poesia e crítica torna-se um ponto de partida sólido para o desígnio de verificar a tensão do poeta-crítico e suas metástases na modernidade.

Ainda que se tenha o conceito de poeta-crítico como algo amplamente aceite academicamente, convém determinar que há quem ainda observe tal composto como um oxímoro poetológico. Se a crítica não é autotélica, uma vez que se debruça em um objeto externo para extrair sua significação; a poesia o é, pois aponta um fim em si mesma e de si mesma traduz algum sentido. Já a crítica, cujo direcionamento de esforços depende de um objeto dado, e não sobrevive nem faz sentido em si mesma, pois gera uma relação de dependência com os objetos que analisa. Assim, o composto poeta-crítico poderia suscitar uma margem de assombro: pois o criador também é crítico e essas fronteiras se borram trazendo um outro discurso, que não é apenas a pura criação nem a crítica isenta, mas sim trata-se de

¹ Os outros são: Eduardo Lourenço, Adolfo Casais Monteiro, Fernando Guimarães e Eugénio Lisboa.

² “Sucede que eu sou um escritor português, e como escritor me considero sobretudo um poeta – apesar de quantas peças de teatro, contos, ensaios, livros e artigos de erudição eu tenho publicado...” (*DTL*: 255).

uma criação engajada com a crítica e uma crítica voltada para o labor oficial da criação, como uma crítica criativa. Por esse viés, a crítica assume matizes de algo autotélico, pois ainda que dependa do objeto de análise, em si se problematiza e se constrói, dilatando a sua significação.

Tomou-se de partida a poesia seniana para, conjuntamente aos principais estudos sobre ela, somados a teorias relevantes para se pensar o ideário literário moderno, chegar na obra crítica, para da obra crítica iluminar-se também a obra poética, em uma dialética plena de significados e reverberações, conforme a interessante asserção de Jorge Fazenda Lourenço sobre “os vasos comunicantes” na obra seniana (cf. LOURENÇO, 2002: 13), que compreende a obra seniana como global e orgânica, sendo que, para entender cada segmento dela, seria necessário considerar todo seu arcabouço e seus entrecruzamentos.

O objetivo a ser perseguido é justamente como se dá a função poético-crítica na obra de Jorge de Sena. A partir dessa questão de fundo, tentou-se demonstrar a relação da modernidade com sua obra, o interesse específico de construir uma noção demarcada de modernidade por intermédio de seus poemas e da importância de alguns ensaios. Essas e outras questões derivativas compuseram o núcleo de interesse que se percorreu nesse estudo.

Para tanto, definiu-se um *corpus* restrito, considerando-se o cariz poligráfico da escritura de Jorge de Sena, uma vez que seria inviável percorrer uma obra composta por muitas dezenas de livros, tornando-se imperioso eleger alguns deles, por uma questão de método e de honestidade acadêmica. Assim, pensou-se em um *corpus* que apontasse com mais clareza a função do poeta-crítico, sendo ainda obras consagradas pelos estudos senianos e também pelo próprio Jorge de Sena. O *corpus*, portanto, conterà os sonetos: *Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómena*, contidos no volume *Metamorfoses*, de 1963, bem

como os livros de ensaísmo crítico: *Dialéticas Teóricas da Literatura*, de 1973, e *Dialéticas Aplicadas da Literatura*, de 1978, entre apontamentos eventuais de outras obras críticas.

A partir do cotejo do texto poético com o texto crítico, será possível perceber o *modus faciendi* da escrita de Jorge de Sena, e verificar a proposição da hipótese de que a modernidade de Jorge de Sena deriva, predominantemente, de sua atividade como poeta-crítico.

Jorge de Sena exerceu amplamente a escrita poética e o ofício crítico, sendo que foi possível identificar a interação desses dois segmentos de sua produção autoral em suas múltiplas relações com a modernidade literária, chegando-se, ao final, a uma “marca” determinada proveniente de elementos que poderão esclarecer outras tópicas de sua vasta obra, uma vez que se efetuou uma recolha de dados a ser considerada como chave de leitura para diferentes possibilidades, como, por exemplo, seu interesse em estudar a sextina de Bernadim Ribeiro ao lado do interesse em criar um processo de análise tipológica para a literatura, bem como de experimentar vocábulos neológicos e criar uma seqüência histórico-sincrônica para representar sua noção de modernidade em seu livro *Metamorfoses*, seguida de *Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómene*.

O cotejo referenciado entre as duas searas discursivas possui um motivo maior além da leitura comparatista em si mesma, pois faz valer o postulado de que a crítica é a característica fundamental da modernidade literária do século XX, sendo até mesmo sua condição *sine qua non*. Ao pesquisar comparativamente a função poético-crítica, ou seja, contrapondo um discurso ao outro, foi possível analisar os pressupostos senianos dessa dialética, pois se trata de um método que dá a ver em si mesmo a hipótese escolhida para ser problematizada e a utiliza em seu bojo.

A função poético-crítica, além da evidente importância no século XX, deixa uma pergunta bastante incômoda, e também fértil, a respeito do devir entre moderno e pós-moderno, entre a estratégia moderna de legitimação crítica e a imprevisibilidade das novas acepções que a poesia e a crítica podem assumir nos dias de hoje. Esse estudo se ocupou também desse tópico, na tentativa de verificar como Jorge de Sena se posicionou perante tais impasses.

Essa dissertação está organizada em três capítulos conforme descrito a seguir.

No primeiro capítulo da dissertação apresenta-se um panorama sumário sobre a modernidade literária ocidental e a figura do poeta crítico, com o intuito de servir de massa crítica para o restante da dissertação e também como esteio conceitual dos assuntos desenvolvidos. Pensou-se, também, em um esboço da modernidade portuguesa, apontando sua força para a obra de Jorge de Sena e, logo após, elaborou-se uma breve diferenciação dos termos comuns utilizados no estudo da modernidade.

O segundo capítulo ocupa-se do *corpus* poético, de maneira a fazer uma leitura da enunciação de poemas, bem como uma compreensão das intenções do texto, que varia desde a simbólica até a identificação de estruturas clássicas. Trata-se de uma estratégia irradiadora que prescinde do exaurimento interpretativo da obra, uma vez que sua unidade não está na totalidade do sujeito, mas sim na particularidade de cada obra.

O ensaísmo crítico seniano foi representado pelos 23 estudos constantes nos dois volumes mencionados. Desses estudos, procurou-se identificar duas grandes preocupações: sua relação com a tradição e a preocupação teórico-criativa, de maneira a expor o criticismo moderno de Jorge de Sena, e, sempre que possível, apontou-se passagens

de outros ensaios constantes em outros livros que não figuram no *corpus* estipulado, mas que também possuem imbricação determinante com a temática da dissertação, ou até mesmo são citados no *corpus* escolhido. Essa análise foi feita no terceiro capítulo da dissertação.

No decorrer dos capítulos segundo e terceiro relacionaram-se os elementos da obra poética com a crítica, evidenciando suas semelhanças e dessemelhanças e a forma como a dialética crítico-poética exsurge desse cotejo. A evolução da discussão sobre o poeta-crítico se dará concomitantemente com o estudo do *corpus* escolhido.

Por último, à guisa de conclusão, cuidou-se da verificação da hipótese aventada, tendo em vista a recolha de elementos dos capítulos anteriores, que possibilitou adensar a suposição problematizada por esse estudo, sob a dupla chave do poeta-crítico e da modernidade literária.

Desse ponto de vista, encontrou-se alguns poucos indícios na fortuna crítica sobre Jorge de Sena sobre a função do poeta-crítico. Trata-se, portanto, de pesquisa que visa abordar esse prisma para contribuir com um maior entendimento do legado seniano. As obras do *corpus* ainda não foram analisadas comparativamente pela hipótese levantada, tornando-se dissertação que estabelece novas perspectivas e instila a possibilidade da compreensão dos postulados modernos pelo viés do poeta-crítico, contribuindo para um horizonte mais dilatado da poesia atual, já que se trata do estudo de um autor que interage com a tradição literária de maneira surpreendente.

Nesse passo, será possível contribuir diretamente para a abrangência da situação moderna da poesia portuguesa, ao se tentar produzir um documento útil para todos os interessados nessa temática, por vezes tão polêmica, da historiografia literária recente.

Para dimensionar de maneira mais evidente a proposição dessa dissertação, utilizou-se diversos autores que estudaram o tema da modernidade e do poeta-crítico, todos eles amplamente reconhecidos por seus estudos, tal como Antoine Compagnon, Alexandre Barbosa, Leyla Perrone-Moysés, Maria Esther Maciel, Octavio Paz e T.S. Eliot, entre outros que se fizeram necessários para a ampliação do estudo desenvolvido, além de alguns aporte de filósofos tão renomados e importantes quanto os estudiosos mencionados.

Na extensão de todo o texto fizeram-se breves referências biográficas sobre Jorge de Sena, uma vez que sua vida elucida muito de sua obra, seja pelo tema do exílio ou do ostracismo crítico-político ao qual foi relegado, seja pela poética do testemunho que caracteriza sua mundividência, tornando-se, portanto, inescapável contextualizar sua obra à luz de dados biográficos e literários que marcaram profundamente sua personalidade literária e identidade civil.

O tema da modernidade literária é de grande complexidade, pois envolve inúmeros posicionamentos teórico-críticos divergentes que decorrem de visões e práticas específicas do fenômeno literário. Torna-se necessário dispor de um capítulo sobre a noção de modernidade literária que foi utilizada e manejada nesta dissertação, fixando-se a acepção de certos termos e conceitos e elidindo eventuais diatribes teóricas, e, paralelamente discutir pontos de vista de Jorge de Sena sobre a modernidade e pontuar noções sobre o poeta-crítico dentro dessa perspectiva.

1 APONTAMENTOS SOBRE A MODERNIDADE LITERÁRIA

Nesse capítulo são desenvolvidas noções gerais sobre modernidade literária, e, logo após, características de Baudelaire, Mallarmé e das vanguardas do século XX. Depois de uma contextualização europeia, chega-se à modernidade literária em Portugal e tenta-se situar a importância de Jorge de Sena. Ao final, faz-se uma breve diferenciação conceitual de termos que são geralmente utilizados para o tema da modernidade, entre alguns autores relevantes e na visão do próprio Jorge de Sena.

1.1 Uma certa modernidade

A modernidade é um fenômeno complexo que se irradiou por todas as áreas do conhecimento humano. De certa forma, pode ser vista muito mais como uma atitude, uma forma de ver o mundo, do que como um período histórico.

Em termos genéricos, a modernidade se construiu pelo encadeamento de diversos processos, sejam eles históricos, políticos, filosóficos e sociais, e é possível adotar diferentes critérios para uma suposta demarcação temporal, baseados nos mais díspares adventos e teorias; considera-se, portanto, o conceito crítico da modernidade proveniente de um decurso amplo e difuso e não como um marco determinável per se. Tendo em vista essa característica, Hans Ulrich Gumbrecht escreveu que as noções sobre modernidade se desenvolvem por cascatas:

Como cascatas esses conceitos diferentes de modernidade parecem seguir um ao outro numa seqüência extremamente veloz, mas, retrospectivamente, observa-se também como se cruzam, como os seus efeitos se acumulam e como eles se

interferem mutuamente numa dimensão (difícil de escrever) de simultaneidade (GUMBRECHT, 1998: 09).

Esse aspecto um tanto quanto abrangente das teorias sobre a modernidade *lato sensu*, impõe a necessidade de um corte temporal que favoreça e ilumine seu horizonte teórico, para que se possa determinar com mais critério um conceito manejável. A despeito dos eventos históricos costumeiramente utilizados para delinear o seu início, tais quais: a invenção da tipografia por Johann Gutemberg (1390-1468) que propiciou a propagação do conhecimento que antes era privilégio de uma restrita parcela de religiosos e aristocratas; o descobrimento das Américas, que instaura uma mentalidade nova em oposição ao pensamento europeu de “velho mundo”; a *Aufklärung* – termo alemão empregado para denominar o processo de esclarecimento europeu no final do século XVII; as revoluções burguesas e a quase concomitante instauração do Estado Democrático de Direito, entre outros inúmeros fatores; pensou-se em uma proposição estritamente literária que abarcasse os desdobramentos teóricos da dissertação.

Não é o caso de esmiuçar cada evento citado acima. No entanto, basta atentar para o fato de que todos eles estão inseridos na perspectiva humanista, pano de fundo inaugural de todos esses eventos, fator decisivo para a guinada de valores que a modernidade viria a implementar. A escolástica medieval perderia sua potência em prol da noção de cientificidade e de sua decorrente aplicação, fazendo com que houvesse uma crescente sistematização do saber, que aos poucos viria a operar a sacralização da ciência como fonte da adequação entre conhecimento e verdade, de maneira irônica até, pois em um primeiro momento, a ciência se oporia ao tempo de trevas que o medievo cultivou sob a capa da religião.

Desde a assunção do humanismo iluminista, passando por Hegel e Marx, até as filosofias niilistas, passando pelas teorias do ser e da linguagem, o percurso do

pensamento filosófico impôs reiteradas questões de ordem ética e estética à literatura, que as devolveu para a filosofia, e, nesse diálogo, ampliou-se à construção do conhecimento moderno ocidental. Os filósofos modernos teorizariam acerca de um núcleo axiológico que se coadunava com o espírito cientificista e sistematizante do final do século XVI, havendo uma descentralização do conhecimento e uma pulverização cultural bastante ampla. Tal situação é observável nos autores modernos do século XX dada à dificultosa fixação de seus repertórios, levando-se em consideração que é muito mais perceptível delimitar a panóplia de leitura de um autor antigo, do que de um grande moderno como T.S. Eliot, que leu além dos antigos uma grande gama de autores já modernos, desde autores menores até os grandes nomes universais. Ou seja, a modernidade impõe em si mesma uma fixação problemática de repertório, pois não é uniforme, e, como mostrou Gumbrecht, opera por processos de simultaneidade.

Torna-se pouco produtivo pensar em um arco teórico muito extenso para a tópica da modernidade literária, dada a sua abrangência nas mais variadas disciplinas e nos inúmeros problemas e dúvidas que ela suscita. Para efeitos desta dissertação, portanto, convencionou-se um marco genérico, emprestado de estudos de Leyla Perrone-Moisés: “Empregamos [...] *modernidade* para designar o grande movimento que começou na segunda metade do século XIX e vem, talvez, até os dias de hoje” (2003: 180). Perrone-Moisés baseia-se em vários teóricos para extrair essa informação, destacando-se Michel Foucault e Robert Kosselleck.

Tal marco faz sentido pois é por essas épocas que surgiam as primeiras imbricações do poeta-crítico e do conceito crítico de modernidade tal qual se entende hoje: derivado da complexidade, da simultaneidade e da multiplicidade das referências políticas e estéticas do mundo. A poesia francesa, com a tríade Baudelaire-Rimbaud-Mallarmé, colaborou para a expansão da noção da inutilidade da poesia, da desconfiança de sua funcionalidade em

uma sociedade que aspirava ao progresso técnico, além de a separarem da moral, da religião e das ciências. A poesia seria, em si mesma, sua própria fortuna e desdita, desamparada de qualquer esteio, favorecendo sua autonomia e seu corte crítico, não somente por ter problemas específicos de linguagem e de artesanaria, que propiciaram a construção em seu bojo de sua própria crítica, sua própria moral e sua própria religião, em um discurso totalizador que compensava a distância do poeta do recente mundo tecnocrata.

A autonomia citada, ao propiciar um solipsismo técnico ao poeta e seu poema, também ajudou no cultivo de sua própria fundamentação crítica. Torna-se interessante observar que, da falta de acompanhamento cada vez maior de um público, o poema se torna objeto crítico já em sua criação. A modernidade tem por musa a linguagem e a busca de linguagens, refletindo nessa busca sua função estética e política.

Essa faceta da autonomia da poesia pode ser observada em Jorge de Sena, notadamente nos *Quatro sonetos à Afrodite Anadiómene*. Já antes disso é possível notar, em seus textos críticos, a distinção de um início classista de modernidade, em oposição ao radical empenho dos modernismos do século XX em chocarem e criarem estratégias de dessacralização. Como se pode observar, por exemplo, no referido estudo que desenvolveu sobre a sextina de Bernadim Ribeiro (cf. *DAL*: 47-105), que demonstra seu interesse no complexo engenho do “quadrado mágico” da sextina, ao analisá-la pelo viés matemático crítico, extraindo ilações surpreendentes que são fundamentais para a escrita de qualquer poema. Jorge de Sena depreende do espiral da sextina algo que denominou como “permutação sucessiva”, pelo método misto entre simbólico e matemático para aferir uma lógica numérica que coincidissem com o movimento estrófico. Pelo exercício crítico tenta-se estabelecer uma perspectiva oficial da construção poemática, um eixo de contato criativo entre crítica e poesia, já que sua apreensão crítica é inovadora e estabelece novas concepções. Além desse

ensaio, há, no mesmo volume citado um estudo intitulado “Camões: novas observações acerca da sua epopeia e do seu pensamento” (cf. *DAL*: 445-488), que ressalta o contexto oficial do poema e elenca alguns grupos sintagmáticos com o fito de esclarecer sentidos duplos e ambíguos no monumental *Os Lusíadas*. Antes de dessacralizar, parece que Jorge de Sena está em busca de uma relação mais estreita e dialógica com a tradição portuguesa.

Ambos exemplos apontam para uma noção de modernidade arraigada na força e na minúcia poemática, que interessa para poetas, e talvez muito pouco para leitores acadêmicos, como se Jorge de Sena escrevesse e analisasse para um público que efetivamente fosse escrever poemas. Utilizando-se de sólidos conhecimentos de poética, que não se constroem diante da faceta libertadora do século XX, mas, pelo contrário, aumentam a intenção de se circunscreverem dentro de um limite concentrado de imposições quase preceptivas de poética, fazendo com que a tradição portuguesa seja um dos principais cernes de seus poemas. Assim, o poeta-crítico que exsurge dos textos de Jorge de Sena é bastante técnico, preocupado com sua matéria-prima e com o seu manejo teórico.

Essa postura crítica e oficial tem seu principal precursor na figura de Baudelaire, conforme se verá a seguir.

1.2 Baudelaire e a figura do poeta-crítico

Ao refletir-se sobre a demarcação temporal e conceitual acima referida, impõe-se um dado academicamente consensual: o primeiro grande poeta-crítico foi Charles Baudelaire (1821-1867). Ainda que se achaque tal hipótese, com esta ou aquela ressalva, não é possível indicar com o mesmo êxito outro poeta antes dele que se enquadre mais no espírito moderno e que tenha proposto possibilidades tão diferenciadas para a escritura poética e seu horizonte crítico, e ainda tenha manipulado com tanta originalidade o

pensamento da Europa do século XIX, conforme o estudo de Maria Esther Maciel:

Outro ponto a ser considerado nesse contexto é o fato de os poetas-críticos terem sido os primeiros a teorizar literariamente a Modernidade. Temos, como precursor exemplar, Baudelaire, o crítico de “O pintor na vida moderna”, que foi provavelmente o primeiro a usar a palavra “modernidade” no âmbito estético, além de ter sido também o primeiro a escrever criticamente sobre a relação conflituosa do poeta moderno com os avanços do capitalismo nos grandes centros urbanos do final do século XIX (MACIEL, 1999: 34).

A crítica de arte e a crítica de mundo adquirem lugar no pensamento de Baudelaire. É nessa conjuntura que a modernidade assume contornos bem definidos, de maneira que nele há uma outra proposta literária a afrontar a estabilidade do ideário dos antigos, como uma outra “renascença”³. Note-se, e isto já foi dito à saciedade, que Baudelaire abalou o sistema de pensamento muito mais do que o sistema métrico “oficial” da lírica francesa do século XIX, preponderantemente clássica em sua enunciação, como assinalou Hugo Friedrich, em a *Estrutura da lírica moderna* (cf. 1991). É importante apontar tal característica, pois é possível verificar que a modernidade inicia-se, em literatura, ainda muito enraizada no arquivo literário clássico e antigo, e não há nessa assertiva qualquer contradição, pois muito da sanha da modernidade foi reler sob outros ângulos o silêncio imperativo e cogente da tradição. É a partir da mundividência aberta e totalizadora proposta pelas bases filosóficas da modernidade que é possível existir um poeta como Baudelaire, que utiliza a tradição como analogia, contextualizando-a com aspectos próprios de seu tempo. A tensão entre tradição e modernidade perpassa a obra poética baudeleriana e propõe variantes que serão exploradas pelas gerações futuras.

³ Jorge de Sena, no ensaio “Sobre o modernismo”, faz um paralelo interessante entre modernidade e renascença para explicar a importância de Baudelaire: “Petarca surge como o início do que se convencionou chamar Renascença, e significa uma posição nova do poeta, em face da poesia e da vida, que de certa maneira persistiu até os princípios do século XIX, do mesmo modo que se pode dizer que o Petarca do nosso tempo foi Baudelaire, que morria quando nasciam os ‘simbolistas’ declarados, tal como nos fins do século XIV, nasciam os que fariam aquela Renascença” (DTP: 235).

A demarcação de uma modernidade temática baudeleriana importa⁴, como já dito, para a aproximação da modernidade de certos estatutos clássicos e antigos. A métrica regular baudeleriana, por exemplo, é impecável e decorre muito mais de uma estratégia de emulação do que de ruptura formal, o que, em um primeiro momento, o aproximaria do pensamento antigo de emular para aprender e, logo após, apreender ou superar. Essa mesma comparação poderá ser aplicada a Jorge de Sena, pois, como se viu, há a preocupação em conservar a discussão e a importância da tradição portuguesa, desde os cancioneiros, passando pela epopéia camoniana, até Fernando Pessoa, a *Presença* e o neo-realismo.

Para que se elucide a idéia da relação de Baudelaire com a tradição, pode-se utilizar o emblemático poema “Le Cygne”⁵ de *Les fleurs du mal* (1857). Baudelaire utiliza referências reais específicas, como a reconstrução de Paris efetuada pelo político francês Haussmann (1809-1891), para escrever esse poema em forma fixa, de primoroso esquema rimático, e o compara com a situação atópica do poeta na sociedade moderna. João Alexandre Barbosa (1938-2006) analisou o poema referido no ensaio “Baudelaire e a linguagem inaugural”:

Se nas primeiras estrofes do poema a lembrança de Andrômaca, refletida, no “pauvre et triste miroir”, desdobra-se num movimento de fecundação da memória, que é o próprio nascimento do poema, nas três últimas estrofes a imagem do Cisne com comentário implícito das dificuldades da inspiração/composição. No primeiro caso, a leitura de Virgílio é elemento deflagrador da criação; no segundo, o tópico poético, por sua própria condição topológica, é o reverso daquele espelho fecundante. Andrômaca e Cisne, começo e fim de um só movimento de criação poética, extraídos pela memória, só tem existência pela presença, mais imediata e aguda da Cidade:

⁴ Conforme assinalou Walter Benjamin: “Rivière salientou, que Baudelaire parte da palavra rara e aos poucos aproxima-se do tema” (BENJAMIN, 2000: 29).

⁵ Anota-se a estrofe inicial do poema, somente para ilustrar-se a métrica aludida: “Andromaque, je pense à vous! Ce petit fleuve, / Pauvre et triste miroir où jadis resplendit / L'immense majesté de vos douleurs de veuve, / Ce Simois menteur menteur qui par vos pleurs grandit, (BAUDELAIRE, 1985: 324)”.

entre as duas realidades fictícias – “Simois menteur” e tópico romântico – situa-se o Trabalho, sobretudo aquele seu aspecto menos edificante nomeado nas ações de “voirie”. A oposição entre os dois mitos é retida por Baudelaire naquilo que eles podem representar enquanto fonte e inspiração/fecundação: rio-espelho e solidão. Entre a fecundação da memória e o simulacro de rio, quer dizer, por tudo o que na leitura de Virgílio é consciente aceitação de uma realidade de ficção, e a impotência diante de um espaço seco, duro, adverso, o poeta encontra o instante apropriado para o registro de sua condição. Na verdade, a fuga do Cisne de sua gaiola não representa uma libertação: a sua “blanc plumage” encontra em contrapartida naqueles elementos que, no poema, apontam para o que há de irônico no esforço de fuga. “Pavé séc”, “sol raboteux”, “ruisseau san eau” são simetricamente opostos àquele “petit fleuve”, da primeira estrofe, que impulsionava a criação do poema. Nesse sentido, o espaço para onde foge o Cisne – a Cidade transformada que nada tem de seu “beau lac natal” – é inóspito e anula a possibilidade de canto. Ele não canta, fala: e a fala é um registro de sua impotência ante o espaço em que se encontra (BARBOSA, 1986: 54-5).

A citação longa torna-se necessária, pois situa de maneira comparativa e didática a escrita de Baudelaire: a tensão entre tradição literária e a ausência de lugar do poeta na sociedade moderna, bem como a elisão da “possibilidade de canto”. A função da poesia muda a partir dessa perspectiva; o poeta definitivamente deixa de ser o vate, o cantor da tribo – para lembrar-se o famoso dito de Mallarmé – e passa a ser o poeta deambulador que graceja da multidão e do trabalho. O alcance do poeta limita-se a sua fala, sem a envergadura do canto, e está restrita aos seus pares, e, de certa forma, à sua própria crítica. A lírica passa a ser um canto interiorizado e solipsista, conforme Eduardo Sterzi apontou em recente ensaio sobre poesia moderna: “[...] delineamento de uma forma de poesia apta a dar conta da complexidade das noções modernas de individualidade, subjetividade e interioridade [...]” (STERZI, 2008: 18).

Na modernidade, o poeta está descentrado, alheio ao interesse da sociedade, se tornando irrelevante e nocivo para a pólis, como condenou Platão. A temática poética central na Europa passará a ser a crítica deste mundo, e, reflexamente, da própria poesia. Surge a primeira possibilidade de a poesia ser predominantemente um discurso crítico em si mesma e extrair desse vetor sua poeticidade, isto é: do decurso metalingüístico do poema desprende-se sua própria capacidade de feitura e amplitude – em um eixo reflexivo, o

poema torna-se objeto e processo, concomitantemente.

Jürgen Habermas discorreu de maneira esclarecedora sobre o novo horizonte do poeta moderno ao analisar a obra de Baudelaire:

Para Baudelaire a experiência *estética* confundia-se, nesse momento, com a experiência *histórica* da modernidade. Na experiência fundamental da modernidade estética intensifica-se o problema da autofundamentação, pois aqui o horizonte da experiência do tempo reduz à subjetividade descentrada, que se afasta das convenções cotidianas. Para Baudelaire, a obra de arte moderna ocupa, por isso, um lugar notável na intersecção do eixo entre atualidade e eternidade: “A modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra o eterno e o imutável”. O ponto de referência da modernidade torna-se agora uma atualidade que se consome em si mesma, custando-lhe a extensão de um período de transição, de um tempo atual, constituído no centro dos tempos modernos e que dura algumas décadas. O presente não pode mais obter sua consciência de si com base na oposição a uma época rejeitada e ultrapassada, a uma *figura* do passado. A atualidade só pode se constituir como o ponto de intersecção entre o tempo e a eternidade (HABERMAS, 2000: 14).

A modernidade, no mesmo passo, se autofundamenta e se exaure. É consciência histórica, mas também círculo volátil de sua própria intelecção. Somente pela intersecção entre tempo e eternidade é que o poeta circunscreve sua atuação, desenredando-se da atopia inaugural do pensamento moderno, sempre à beira do desconhecido e do vertiginoso, conseqüência natural do devir permanente da eternidade. Agoridade⁶ e caducidade se empenham em um embate muitas vezes estéril.

Tal esterilidade, que beira as raias da aporia, foi objeto do estudo de Antoine Compagnon, *Os cinco paradoxos da modernidade* (2003). Convém anotar as preocupações da obra, para ilustrar o perfil antitético da modernidade:

Focalizarei aqui cinco paradoxos da modernidade: a superstição do novo, a religião do futuro, a mania teórica, o apelo à cultura de massa e a paixão pela negação. A tradição moderna vai de um a outro impasse, trai a si mesma e trai a verdadeira modernidade, que se tornou o saldo dessa tradição moderna. A constatação que faço não é, entretanto, pejorativa; como dizia Pascal, “a miséria se conclui da grandeza e a

⁶ Termo utilizado por Walter Benjamin *Jetztzeit* para representar a poesia de “um outro presente” e utilizado nas teorizações sobre modernidade de Haroldo de Campos, conforme o ensaio “Poesia e Modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico” (cf. CAMPOS, 1997: 243 e ss.).

grandeza da miséria” e, falando do homem, “ser grande é reconhecer que se é miserável” (COMPAGNON, 2003: 12).

Nessa passagem, mostra-se o interesse do teórico francês em apontar as contradições que são basilares do pensamento moderno. Pensar em modernidade já é estatuir que a contradição é seu elemento formador e conviver com essas diferenças de maneira a transformar a contradição em uma compreensão mais abrangente da literatura.

Para uma visão mais ampla das asserções atribuídas a Baudelaire, podem-se levar em consideração as linhas de força delimitadas por Hugo Friedrich⁷, e vislumbrar, em contrapartida, aspectos importantes do núcleo axiológico da modernidade. Tais vetores, a partir de *Les fleurs du mal* se tornam uma espécie de chamado para uma nova visada estética, não mais baseada nos valores medievais e seus desdobramentos, porém correlacionada aos princípios preconizados por uma sociedade burguesa sedenta de informação e poder político, em ascensão social vertiginosa, de cunho liberal e individualista, calcada na cientificidade como corolário máximo do antropocentrismo.

Coincidem, portanto, a existência de um poeta central como Baudelaire e a necessidade de contraposição aos valores revolucionários europeus, notadamente os franceses, sendo, desse modo, o poeta da transformação social que culminou na estabilidade política burguesa, caracterizada pelo tecnicismo e pela sistematização do conhecimento. É o tempo em que se “relogiza” a rotina de trabalho em prol de maior produtividade industrial, visando a uma constante superação quantitativa. Uma das muitas faces de Baudelaire é o menosprezo ao tradicionalismo da burguesia nascente e ao funcionalismo exacerbado de sua organização, principalmente da necessidade frenética de progresso, que se legitimava sob os

⁷ Características sugeridas por Friedrich: a crítica ao cristianismo; a construção de uma estética do feio e do grotesco, a precisão matemática da linguagem e o exercício de certo aristocratismo sarcástico e superior.

postulados positivistas, o que gerou contradições internas às vanguardas do século XX.

Marcel Raymond, em seu clássico estudo *De Baudelaire ao Surrealismo*, (1997) que inclusive é citado por Jorge de Sena como obra de grande interesse (cf. SENA, 1978: 238), anotou:

Um dos grandes méritos de Baudelaire é o de ter feito da paisagem urbana, das casas, dos quartos e dos “interiores” o objeto de sua contemplação e de ter percebido, até em sua feiúra e seus disparates, analogias secretas com suas próprias contradições. Na multidão, “este vasto deserto de homens”, nas ruas da grande cidade de rostos de pedra e de tijolos, “caminhante solitário” perdido dentro de uma natureza transformada, fabricada, irreconhecível, foi-lhe concedido, primeiramente a ele sem dúvida, entregar-se ao que chama “santa prostituição da alma” e elevar-se até este estado de “comunhão universal” em que o sujeito e o objeto se absorvem mutuamente (RAYMOND, 1997: 22).

A minuciosa observação da realidade aliada ao alto poder de suscitar incoerências e expô-las em verso, fez de Baudelaire, em um só passo, um pensador arraigado em seu tempo e crítico deste próprio tempo, buscando a intersecção com a eternidade sugerida por Habermas.

O conceito primeiro que se pode extrair desse início da modernidade literária, tendo em vista o corte mais ou menos radical com o acervo literário clássico e antigo efetuado por Baudelaire é a instauração de uma dicção em que o registro baixo, grotesco, poderia conviver com a forma límpida e escorreita da lírica francesa, de maneira que o repertório baudelairiano, situado entre a cultura clássica e medieval, pudesse abarcar também a nova cultura burguesa, criando-se uma extensão nova, absolutamente diferente e atual, como uma transição para a mudança de imaginário de um sistema de pensamento para outro.

Assim, nota-se que a poesia e a crítica passam a se espelharem como pontos comuns: ambas decorrem de uma mesma força e não podem ser separadas sem se incorrer no equívoco de esvaziá-las semanticamente.

Pode-se depreender, assim, como ponto de partida epistemológico, de acordo com o estabelecimento cada vez maior de uma ruína dos antigos⁸, dado o efetivo apossamento da cultura renascentista até a burguesa, que a modernidade é um período de sucessão quase tautológico visando uma apreensão absoluta e contemporânea do real, e às vezes tão contemporânea, que envelhece logo após começar a existir.

1.3 Mallarmé e as vanguardas

É somente no século XX, no entanto, que a modernidade é radicalizada com o advento dos manifestos modernistas, hoje amplamente conhecidos sob a rubrica de vanguardas históricas. Esses adventos modernistas tiveram cada qual suas peculiaridades, que incidiram com bastante vigor na prática e no imaginário da literatura daquela época. A produção seniana é bastante influenciada por esse período, iniciado na viragem do século e que perdurou até meados dos anos vinte.

No entanto, para ser possível o radicalismo das vanguardas do século XX, um poeta francês teria de investir contra a noção corrente de verso da lírica européia. Postula-se, conseqüentemente, outra convenção: Stéphane Mallarmé (1842-1898) foi quem iniciou a mudança no horizonte escritural europeu e possibilitou a abertura conceitual que seria potencializada pelas gerações vindouras.

No poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, de 1897, publicado exatamente quarenta anos após o lançamento de *Les fleurs du mal*, de Baudelaire, Mallarmé remodelou a perspectiva da poesia européia ao impor o discurso espacial em

⁸ Note-se como Friedrich Schlegel demarca a noção de ruína e sua apropriação na modernidade: “Muitas obras dos antigos se tornaram fragmentos. Muitas obras dos modernos já nascem assim” (CHIAMPI org., 1991: 38).

detrimento do discurso temporal, preponderantemente baseado no metro e nas formas poéticas tradicionais da lírica francesa (cf. SPINA, 2003: 112-138). A poesia se desprende de uma idéia estrita de verso linear fechado nos cânones da metrificação e também da orquestração estrófica baseada em formas fixas, ampliando suas valências ao abrir possibilidades inúmeras pela espacialização integral. Conforme Jean Cohen:

Neste poema, não há rima nem metro. O ritmo não atua, ou muito pouco. De todos os processos de versificação, subsiste unicamente o emprego dos “espaços em branco”. O próprio autor insistiu nisso num comentário de sua obra: “Com efeito, os ‘brancos’, assumem importância, impressionam de início; a versificação, ordinariamente, exigiu-os como silêncio ao redor, a ponto de um trecho lírico, ou de poucos pés, ocupar no meio a terceira parte do folheto: não transgredido essa medida, disperso-a simplesmente”. Assim, para Mallarmé, o espaço em branco é realmente fator essencial e seu poema, não na quantidade, que é conforme ao uso, mas na disposição. Com tal “dispersão”, o discurso fica totalmente deslocado. A solidariedade semântica das unidades, normalmente garantida por sua proximidade espacial, aqui se perde, talvez, sem remissão (COHEN: 1978: 86).

Cumpre assinalar que tal interpretação da obra mallarmeana não é consensual. Há quem interprete o *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, como fez acima Jean Cohen, sugerindo a implosão do verso e da métrica. Já outros acreditam que a própria crise do verso propõe o silêncio e as pausas como regentes de uma forma ainda tradicional, mas que em si mesma busca uma saída para o impasse da enunciação moderna, sendo, portanto, resultado da crise, continuidade do estatuto poético e não uma ruptura. Tal visão é a de Marcos Siscar:

Ou seja, essa crise não é nem uma determinação histórica externa, fenômeno “espiritual” de uma época, nem uma operação teórico-técnica de substituição do verso. A crise não designa um fato histórico que atinge a poesia, ou que teria *conseqüências* sobre a poesia, como normalmente se pensa, mas é um modo de nomear um estado de *poesia*, um determinado tratamento dispensado ao poema que oscila entre o repouso da tradição e o interregno interessantíssimo do “quase”. (SISCAR: 2008: 215).

Mallarmé escreveu o texto *Crise de vers* (cf. MALLARMÉ, 2008: 150-164) que recolhe pensamentos críticos de 1886-1892-1896, ou seja, prenúncio crítico do que viria a ser seu poema mais importante, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Em suas elucubrações críticas, Mallarmé indica já a espacialização e a fragmentação da unidade

estrófica como um elemento possível para a execução da Obra:

Uma ordenação do livro de versos, de modo algum inata ou em tudo, elimina o acaso, é necessária, para omitir o autor: ora um sujeito, fatal, implica, entre as partes coesas, certo acordo quanto ao lugar que lhe corresponde no volume. Susceptibilidade, pois o grito possui um eco – motivos do mesmo jogo equilibrar-se-ão, balançados, à distância, nem o sublime incoerente da página romântica, nem essa unidade artificial, de outrora, medida em bloco no livro. Tudo se torna suspenso, disposição fragmentária com alternância e contraposição, concorrendo para o ritmo total, o qual seria o poema calado, com brancos; somente traduzido, de alguma maneira, por cada pingente (MALLARMÉ: 2008: 158).

No entanto, não é o caso de encompridar a discussão teórica sobre o lugar de Mallarmé e a crise do(s) verso(s), mas somente indicar que sua posição é bastante diferente da de Baudelaire, uma vez que esse último foi um poeta em que o esteio da tradição ainda estava bastante presente do ponto de vista formal, enquanto em Mallarmé há um esforço explícito em tornar o poema anguloso, estilhaçado, e esse dado torna-se pertinente para a radicalização moderna, pois a recepção de sua obra provoca essa apreensão dupla, tanto de continuidade da crise do verso quanto de um recomeço da lírica francesa; tanto de uma obra apolítica preocupada com os desvãos da linguagem, quanto de uma obra por princípio engajada na aparição primeira, e essencial, dessa mesma linguagem.

Se em Baudelaire a modernidade é temática e axiológica, em Mallarmé atinge-se em cheio o domínio da linguagem e há uma efetiva sobreposição dos valores tradicionais para a concepção do verso. Seguindo a posição de Cohen, pode-se depreender o surgimento da fragmentação da espacialidade que se sobrepõe ao discurso rítmico e rimático. O verso, além de ser um aparato fônico, passa a ser também visual e icônico, e a hierarquia de leitura linear entre os versos é deslegitimada pelos inúmeros caminhos de leitura possíveis pelo espaço da folha. Já não é mais o metro que define a “música” do texto, mas toda a correlação de brancos, espaços, pausas, silêncios, timbres, sílabas soltas e a própria respiração do leitor. Essa abertura primordial operada por Mallarmé propiciou o campo de manobra para as próximas gerações imporem a assunção de experimentações próprias. A respeito de

Mallarmé, Michael Hamburger anotou:

Quaisquer que sejam suas premissas psicológicas e filosóficas, portanto, o expediente de Mallarmé a imagens flutuantes, sem âncoras nem explicações, enriqueceu os recursos da poesia; artisticamente falando – ou seja, em termos dos efeitos em vez das causas – absolveu os poetas posteriores da dicotomia desgastada entre o pensamento e as coisas (HAMBURGER, 2007: 48).

Assim, para Mallarmé a dualidade entre as coisas e o pensamento estaria abolida em cada golpe de dados, para outra vez se refazer, em toda sua intensidade, em contextos mais amplos. Da mesma forma, Jorge de Sena, em seus sonetos de vocábulos neológicos, retira o amparo dos significados concretos de suas palavras, estabelecendo uma nova relação entre sua linguagem e um mundo que se forma a partir dela. Essa é uma característica notória do poeta-crítico e de sua estruturação perante a enunciação moderna.

Se em Mallarmé o que se tem é a ampliação gráfica e espacial do poema, ordenada em um ritmo e uma sonoridade fraturada, em Jorge de Sena, no quarteto de sonetos que será estudado, tem-se a ampliação sonora dos neologismos. Esse é um paralelo possível: as soluções poemáticas surgem da postura crítica e do conflito com os discursos vigentes, crises diferentes, por óbvio, mas que definem as opções estéticas de cada um. Assim, pode-se atribuir que ambos estavam comprometidos com a necessidade de interferir, com suas obras, no panorama literário, de forma contundente, de acordo com os interesse dos poetas-críticos definidos por Leyla Perrone-Moisés:

Sobretudo, a história proposta pelos escritores-críticos modernos não é de observador neutro; é de alguém engajado não apenas numa narrativa mas também numa ação que faz prosseguir o próprio objeto da narrativa histórica. Eles têm a consciência de prosseguir essa história por seus atos de escrita. Tratando-se de agir, uma ética é necessária, daí eles não evitam a questão dos valores, sob uma pretensa neutralidade, mas reconhecerem que essa questão é fundadora. A ação poética, quer ela seja concebida apenas no âmbito especificamente literário, quer nos efeitos indiretos produzidos pela literatura no “mundo real”, é fundamentada em valores. Mesmo alguns escritores-críticos revelam, por vezes, uma concepção teleológica da história do mundo, eles sabem que, na literatura, não há objetivo final a alcançar, nem progresso a aspirar. O Apocalipse já se realizou, inúmeras vezes, na história literária: cada grande obra é a realização total da história anterior. O que muda, a cada momento histórico, são apenas os meios de atingir esse apocalipse e, ao mesmo

tempo, os apocalipses anteriores vão variando, segundo novos sistemas de leitura (PERRONE-MOISÉS, 2003: 59).

Assim, tem-se a intenção do poeta-crítico estar relacionada com o direcionamento que sua obra pode dar tanto na acepção futura da literatura quanto no remanejamento e na aproximação do cânone literário já estabelecido. Note-se, enfim, que Jorge de Sena, assim como Baudelaire e Mallarmé, se coloca perante o cruzamento fundador da questão poética em seu tempo, que no caso seniano está voltado para à enunciação, à experimentação e ao resgate deformado da tradição, além de, principalmente, retirar a relação estrita entre poesia e racionalidade e entre lírica e lugar-comum.

Nesta esteira de remanejamento do *status quo* literário, surgiram às vanguardas. Jorge de Sena identificou o cubismo e o futurismo como as vanguardas iniciais do século XX. O futurismo é importante para Jorge de Sena, por conta da sanha futurista da revista *Orpheu*, marco da modernidade portuguesa. Dessa forma, as manifestações futuristas italianas se deram com Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) e a redação do manifesto de 1909, que demonstrava todo seu ódio contra os museus e a pureza da obra de arte, intercedendo a favor da recente explosão do maquinismo e da tecnologia industrial. Procura-se, então, demonstrar, que desde de Baudelaire, passando por Mallarmé, e chegando à força das vanguardas, tem-se um horizonte bastante amplo para a figuração do poeta-crítico, ou seja, àquele que quer desestabilizar as balizas do passado e abrir outras diretrizes de leitura para o futuro.

Tornou-se célebre o tom chistoso do manifesto futurista, que buscava participar de maneira ativa na evolução técnica do mundo:

4. Nós afirmamos que o esplendor do mundo se enriqueceu de uma beleza nova: a beleza da velocidade. Um automóvel de corrida com seu cofre adornado de grossos tubos como serpentes de fôlego explosivo... um automóvel rugidor, que parece correr para a metralha, é mais bonito que a *Vitória de Samotrácia* (MARINETTI apud, TELES 1997: 95).

Há, nessa afirmação de Marinetti, o desejo de que a obra de arte, a literatura, acompanhe a evolução industrial do mundo. É um pensamento de um poeta maquinólatra. Leia-se a elucidação de Annateresa Fabris, que fala das máquinas e da existência de um “novo homem”:

A máquina, tão enfatizada por alguns críticos como elemento primordial e, por vezes, único da poética futurista é, ao invés, símbolo e instrumento dessa vontade integral de palingenesia, que não se esgota na temática do maquinismo e da velocidade, pois busca determinar as repercussões da revolução técnica e científica na sensibilidade do homem moderno, em seus comportamentos, nas estruturas lingüísticas, estéticas, perceptivas, para elaborar um novo código condizente com a nova sociedade e com suas renovadas aspirações, entre as quais arte-ação adquire o significado de expressão mais direta e eficaz por englobar os dois termos fundamentais da dinâmica cultural do movimento – a vida-obra de arte (FABRIS, 1987: 91).

Tal excerto aponta para uma necessidade tanto estética quanto histórica de criar uma identidade singular em conjuntura estrutural com seu próprio tempo, uma maior atividade entre vida e arte. Há uma euforia inicial em desdenhar do passado e assumir a posição de criação de um tempo a partir de um homem novo, herdeiro da força política liberal e da recente investida estética e filosófica que decretava o fim da metafísica e a morte de Deus. O futurismo proclama uma atitude política, além da mera operação estética; basta recordar que os futuristas italianos se alistaram voluntariamente para o exército como forma de reivindicar uma participação integral na sociedade, e, logo após, infelizmente, foram baluartes do fascismo.

A recepção mallarmeana é assimilada em termos. Não interessa somente o desafio da linguagem pela linguagem ou da essencialidade poética primeva; ao contrário, a aproximação entre arte e vida se dá na circunstância de uma força que se expande para a percepção exterior da realidade mais comezinha. Efetivamente, de Mallarmé, as vanguardas conservaram o ímpeto de burlar o registro poético estatuído, mas com objetivos políticos evidentes, já que, após a transgressão mallarmeana, a lírica européia intensificou a crise de um verso que estava fadado à assimilação de um contexto de efervescência técnica e

de utopia política⁹. As vanguardas históricas uniram, em última análise, a técnica poética e a expansão industrial.

A postura futurista de enaltecer a revolução técnica e científica durou um espaço de tempo curto, da maneira que o fulgor modernista demandava que surgissem novas utopias de outras vanguardas históricas. Cada vez mais se assimilou a proposta vanguardista de mudar o mundo e de nascer o novo homem, tornando-se um discurso estanque e autógeno, ao reduzir o sonho a mercadoria. A sistemática especulativa do mercado trouxe toda a irreverência da força inicial das vanguardas do século XX, burocratizando-a. Eduardo Subirats observou com penetração esse tópico:

A utopia da modernidade protagonizada pelas vanguardas históricas do século XX morreu. De suas concepções teóricas e estilísticas, de suas categorias estéticas e postuladas éticas, de sua perspectiva civilizatória e política já não emerge energia nem criatividade, tampouco capacidade crítica frente ao mundo de hoje. Pelo contrário, suas atitudes converteram-se há muito em espetáculo ritualizado, em gesto representativo e narcisista, em afirmação vazia de poder (SUBIRATS, 1984:11).

E, logo à frente, Subirats constata os motivos pelos quais as vanguardas históricas deixaram gradativamente de surpreender, como reação quase natural de um esteio filosófico um tanto quanto fantasioso, que apostava no progresso linear da história, cujo modelo se assemelha ao romântico, tendo em vista sua idealização *tout court*¹⁰:

A consciência moderna dos começos do século [XX] partia de três pressupostos que o mundo de hoje não pode subscrever de maneira alguma: a idéia de uma ruptura radical com a história e o começo de uma nova era; a concepção racionalista da história como triunfo absoluto da razão no tempo e no espaço e, com ela, das idéias de justiça social e de paz; e por último, a fé em progresso indefinido fundado no desenvolvimento cumulativo e linear da indústria, da tecnologia e dos conhecimentos científicos (SUBIRATS, 1984:12-3).

⁹ Jorge de Sena retira o caráter genérico de que as vanguardas mantiveram um aspecto formal de experimentação e radicalismo, ao apontar que muitas experiências vanguardistas ainda estavam sob a capa do metro tradicional, mas vazadas por colagens e ausência de correlações lógicas, conforme o ensaio “Sobre o modernismo” (cf. *DTP*: 229-303).
¹⁰ Tal crítica referente à burocratização das vanguardas não retira a importância fundamental dessa guinada de valores que refletem esteticamente até hoje. Sem as vanguardas, muito do que hoje se pensa sobre poesia seria inviável.

Para se pensar as vanguardas históricas, portanto, é necessário aproximar a idéia de progresso e sistematização do conhecimento com a crescente industrialização do mundo. Esse binômio refletiu, culturalmente, em uma produção baseada na tensão ambígua entre a descentralização teológica e a assunção científica, todavia incorrendo no equívoco de supor que a evolução científica seria perene e, por si só, garantiria qualidade e incisão cultural; e, ainda, substituiria a apreensão cristã do mundo, cuja função de direcionamento da ordem civil e cultural era evidente¹¹.

Desse panorama histórico, político e ideológico, a Europa do início do século XX foi pródiga de movimentos estéticos revolucionários. Em 1924, André Breton (1896-1966) apresentou o primeiro manifesto surrealista (1985) e desconectou a escrita de preceitos até então básicos, como a lógica, a razão e o realismo. Esse movimento influenciou bastante a escrita inaugural de Jorge de Sena, em seu primeiro livro de poemas *Perseguição*, de 1942.

O surrealismo, além de todas as polêmicas que instaurou, propôs a idéia de o automatismo psíquico ser a fonte primordial de poeticidade do autor moderno. A execução da escrita automática visava encontrar uma motivação superior à da razão e proclamava que este caminho levaria a humanidade para um patamar mais amplo, além da mezinha relação entre poder e valor burguês.

Foi um movimento de extrema força no horizonte intelectual europeu, tendo chegado com certo atraso nas fronteiras portuguesas. No entanto, Sena utilizou os preceitos surrealistas, sem nunca ser um seguidor dogmático do movimento, o que o torna

¹¹ Conforme o ensaio de Sena, *Antigos e modernos*: “A questão dos Antigos e dos Modernos, entendida em sentido lato, está assim profundamente envolvida com uma outra, e falsa, que é a do *progresso* em estética, a qual por isso deve aqui ser tratada destrinchando-a do ‘progresso social’ ou do ‘progresso técnico’ (AOV: 90).”

amplamente interessante, pois não precisava defender uma sistemática estética, ao contrário, poderia integrá-la em sua escritura, sincronicamente.

Além disso, o surrealismo não chegou a Portugal imediatamente, foram necessários mais de vinte anos para que essa estética se desenvolvesse organizadamente em solo português. Jorge de Sena, desde o começo, foi um leitor e um crítico desse movimento, conforme apontou Fernando Guimarães:

Foi por volta de 1947 que o Surrealismo surgiu entre nós, a partir de algumas acções colectivas que se traduziram pela constituição do grupo Surrealista de Lisboa, com participação mais ou menos directa de Mário Cesariny de Vasconcelos, Alexandre O'Neill, João Moniz Pereira, António Domingues, Fernando Azevedo, Carlos Eurico da Costa, José-Augusto França, Mario Henrique Leiria, Antonio Maria Lisboa, Pedro Oom, Henrique Risques Pereira, Cruzeiro Seixas, Vespeira, Cândido Costa Pinto, que pouco depois será afastado, Jorge de Sena que já em 1944 publicara em *O Globo* uma página de apresentação “da poesia sobrerrealista” francesa, etc (GUIMARÃES, 1982:96).

Esta passagem demonstra o interesse do jovem Jorge de Sena em ler o que se produzia além dos Pirineus, e se ele não estava *in illo tempore* conectado com o calor do movimento surrealista, isso propiciou o distanciamento necessário para enxergar o movimento francês com a desconfiança própria de um espírito crítico incondicional. Obviamente que na época da publicação do primeiro manifesto surrealista Jorge de Sena ainda não se preocupava com literatura, mas é amplamente sabido o quanto foram debatidas as idéias de Breton pelos anos seguintes e o quanto foram importantes para o desenvolvimento estético europeu, sendo que não é descabido afirmar que Jorge de Sena criou-se intelectualmente nesse panorama.

Os movimentos modernistas apresentaram mudanças técnicas no horizonte escritural europeu, e não é o caso de se inventariar cada movimento modernista do século XX para uma contextualização eficaz da obra seniana, mas somente fixar o influxo natural da relação de Sena com a força secular da modernidade.

A despeito de uma leitura da modernidade motivada pelas idéias de corte e de ruptura, de revolução e de manifestos, em que se tem uma enorme força que tende ao remanejamento do estabelecimento literário, Jorge de Sena conseguiu identificar também uma modernidade que vinha com um condão mais tradicional do século XIX, conforme a passagem do ensaio “Para um balanço do século XX – poesia europeia e outra”:

E, se tomarmos em conta, pelo calendário, os começos do século XX, temos que reconhecer que a revolução *modernista* foi lançada ou desenvolvida por duas diversas famílias de escritores: aqueles que amplificaram ou adaptaram aos seus fins tendências e tonalidades das últimas décadas do século XIX e se tornaram “modernos” por si mesmos, sem quebrarem com o passado (recordemos Claudel, Gide, Proust, Valéry, Stefan George, Hoffmanstahl, Thomas Mann, Cavafy, etc., a maioria dos monstros sagrados que dominaram a nossa juventude), e aqueles outros que, de uma maneira ou de outra, proclamaram, com variável violência, um corte com o passado (vanguardistas como Apollinaire e Max Jacob, os Imagistas ingleses e norte-americanos, os italianos como Ungaretti ou os Futuristas, os Expressionistas alemães, os Acmeístas russos, etc., culminando com os Dadaístas e os Surrealistas). Essa dualidade ainda está no meio de nós, e pode ser perfeitamente ilustrada por um T.S. Eliot ou um Ezra Pound, ambos transformando radicalmente a dicção poética em inglês, e ambos (como os homens do Renascimento) rejeitando o passado imediato em nome de uma mais antiga e talvez mais profunda tradição (*DTL*: 261-262).

Essa leitura de dualidade da modernidade do início do século XX traduz talvez a própria dualidade de Jorge de Sena em buscar uma “mais profunda tradição” no Cancioneiro geral e em Camões e, ao mesmo tempo, ter um poema radical como os *Quatro sonetos a Afrodite Anadiómena*.

No tocante à fase radical modernista, é possível identificar algumas técnicas que amplificaram o horizonte criativo do século XX: a frase associativa do cubismo, o simultaneísmo vorticista; a condensação pictórica dos imagistas; a velocidade e a montagem futurista; a colagem dadaísta, a escrita automática surrealista, entre tantos outros. Paralelamente, erigiu-se um correlato teórico e crítico, apresentado em manifestos ou panfletos, que intentava sustentar a própria criação poética desses modernismos, em um ato afirmativo e explicativo dessas posturas poéticas. Talvez pela popularidade do Manifesto Comunista do século XIX, e inspirado em sua ampla massificação, os artistas do século XX se

valeram da forma do manifesto justamente para legitimar a intenção artística e fundamentá-la, criando um eixo crítico entre criação e exegese da criação, além de possibilitar a instauração de várias polêmicas, objetivo populista de divulgação.

Baudelaire e a instituição da concepção inaugural de modernidade; Rimbaud e a cisão do sujeito empírico: *Je est un autre*; Mallarmé e a introdução do discurso espacial; Picasso e a simultaneidade do cubismo; Marinetti e a destruição da pontuação e da sintaxe; T. S. Eliot e a releitura da tradição épica, bem como o correlato objetivo, e a utilização da poética do fragmento em *The Waste Land*; Ezra Pound e a proposição de seu *paideuma* pedagógico para orientar o leitor e o escritor moderno em uma atitude abertamente sincrônica; Breton e as premissas do surrealismo em prol da arte pura e da desconexão com a racionalidade. Todos eles participam do imaginário da geração poética de Jorge de Sena e são determinantes para se pensar a função poético-crítica.

Jorge de Sena, ao discorrer sobre o modernismo brasileiro, fez um breve apanhado das atitudes modernistas no contexto europeu e americano. O excerto abaixo demonstra sua preocupação em elencar e valorar cada momento de expansão poética no início do século XX. A poesia moderna estava, portanto, no cerne de seu impulso escritural:

As primeiras obras consideradas modernistas são de 1907-09 sendo este último ano o do Manifesto do Futurismo. O Dadaísmo foi lançado em 1916. Dois anos antes Pound tinha publicado a antologia *Des Imagistes*, e *Catholic Anthology* em 1915. O modernismo português, com o escândalo da revista ORPHEU, tinha começado no mesmo ano. Os Acmeistas, que eram a contraparte russa do Imagismo, surgiram em 1911 e foram bem depressa atacados pelos Futuristas. O Expressionismo Alemão pode dizer-se que começou em 1912. O Ultraísmo espanhol foi proclamado por Guilherme Torre em 1920 e atraiu poetas sul-americanos ligados ao modernismo europeu como o chileno Vicente Huidobro e Jorge Luis Borges (*ECLB*: 279-280).

Ora, para se estudar a modernidade é inescapável considerar todo o rebuliço e a intenção de ruptura desses modernismos. Não se pode olvidar o caráter ideológico de tais empreendimentos estéticos, pois a escrita estava atrelada a preceitos específicos, como a própria noção de progresso já indicada.

O filósofo americano Marshal Berman (1986), ao glosar o pensamento marxista sobre a sociedade do século XIX, apontou como um dos traços característicos da modernidade a necessidade premente por mudança e inovação. Essa demanda é a maneira que a burguesia encontrou para reciclar todos os estratos sociais, desde as relações mais imediatas do cotidiano até os princípios mais complexos que regiam a economia e os meios de produção, para a expansão inevitável do capitalismo.

A partir desse impulso, cria-se um paradigma intrínseco de revolução constante que reflete em todas as esferas do pensamento e das artes, inclusive na literatura, conforme os pensamentos de Subirats e Berman. Talvez por esse dado, a literatura tenha estatuído, desde Baudelaire até as vanguardas históricas, a consciência de que o progresso, ou melhor, a idéia de renovação visando o progresso, mesmo que ilusório e pouco aferível, fosse algo imperativo para a qualidade do texto literário moderno. Surge a afirmação e a legitimação da literatura em detrimento de uma ideologia tipicamente burguesa, calcada no racionalismo, na assunção das ciências e na conseqüente morte de Deus. Irlemar Chiampi, no entanto, chama a atenção que a idéia de superação é apenas um dos eixos formadores da modernidade:

Para tal aproximação, é conveniente, antes, descartar a idéia de que a modernidade seja, simplesmente, uma época caracterizada pelo triunfo da técnica e da razão na qual o processo histórico deva ser interpretado como progresso e superação contínuos. Este conceito diz respeito apenas à face social da modernidade, já que, em sentido lato, como época cultural, a modernidade se define pela crise decorrente da profunda cisão, fragmentação e dissolução da unidade ética, científica e estética, anterior à Ilustração, à Revolução Francesa e à Revolução Industrial (CHIAMPI org., 1991: 12-13).

É evidente que o exercício desses ideogramas não são o componente exclusivo da instauração do paradigma citado, como alude Chiampi “à face social da modernidade”. Há também questões literárias próprias como a necessidade de romper com o legado da antiguidade, segundo a tópica da querela dos antigos e dos modernos no final do século XVII no classicismo francês, que visava novas formas de expressão, em confronto com

o modelo de emulação retórica que vigia como categoria literária principal. No entanto, foi somente no século XIX, mais de cinquenta anos depois da Revolução Francesa e durante o processo da Revolução Industrial, que a busca pela inovação atingiu todas as camadas do pensamento, tornando-se sinônimo de modernidade a coexistência do ímpeto burguês e da radicalização do código literário, de acordo com a manifestação típica daquele contexto histórico-social. A passagem seguinte ilustra tal questão:

Que espécie de pessoas produz essa revolução permanente? Para que as pessoas sobrevivam na sociedade moderna, qualquer que seja a sua classe, suas personalidades necessitam assumir a fluidez e a forma aberta dessa sociedade. Homens e mulheres modernos precisam aprender a aspirar à mudança: não apenas estar aptos a mudanças em sua vida pessoal e social, mas ir efetivamente em busca de mudanças, procurá-las de maneira ativa, levando-as adiante. Precisam aprender a não lamentar com muita nostalgia as “relações fixas, imobilizadas” de um passado real ou de fantasia, mas a se deliciar na mobilidade, a se empenhar na renovação, a olhar sempre na direção de futuros desenvolvimentos em suas condições de vida e em suas relações com outros seres humanos (BERMAN, 1986: 94).

Na mesma esteira crítica, Octavio Paz (1914-1998), ao refletir sobre a inovação e a radicalização moderna, identificou em um dos poemas centrais do século XX, *The Waste Land*, de T.S. Eliot, a força da descentralização e a dissolução da forma de pensar a modernidade:

Nostalgia de un orden espiritual, las imágenes y ritmos de *The Waste Land* niegan el principio de analogía. Su lugar lo ocupa la asociación de ideas, destructora de la unidad de la conciencia. La utilización sistemática de este procedimineto es uno de los aciertos más grandes de Eliot. Desaparecido el mundo de valores cristianos – cuyo centro es, justamente, la universal analogía o correspondencia entre cielo, tierra e infierno – no le queda nada al hombre, excepto la asociación fortuita y casual de pensamiento de imágenes (PAZ, 1994: 98).

Paz reconhece a importância para a modernidade do poema eliotiano, recortando-o da tradição inglesa. Há uma associação necessária entre a terra estéril e a modernidade; os valores cristãos derruídos dariam margem para a negatividade da poesia moderna. Além disso, sublinha a importância das citações, da colagem e do simultaneísmo, como base técnica no poema. Mostra, ainda, que o poema funciona como um ideário restaurador do mundo romano, pois é impossível pensar a modernidade sem o esteio

ininterrupto da tradição. Torna-se, às vezes, difícil imaginar a constante revolução e a inovação em uma perspectiva em que não se pode fugir do substrato basilar da tradição, pois até a antitradução vanguardista é estabilizada e normatizada após algum tempo.

Em suas leituras, Paz sugere que o grande poeta é aquele que transcende a limitação temporal do estilo histórico e do próprio poema, pois somente é possível encarnar-se na história quando se negar à história: “Como la creación poética, la experiencia del poema se da en la historia, es historia y, al mismo tiempo, niega la historia” (PAZ, 1994: 51). Essa idéia proposta por Paz prenuncia a teoria que se intitulou *tradição da ruptura* que será desenvolvida amplamente no volume *Los Hijos del Limo*, conceito apical para a compreensão da modernidade no século XX. Leia-se a análise de Maria Esther Maciel sobre o tema:

Daí a já mencionada relação ambígua da poesia moderna com a história concebida como sucessão. Ela ingressa no fluxo temporal, ao mesmo tempo em que faz a crítica da cronologia, colocando em coexistência o presente e o passado reinventado. Ela pluraliza, assim, à luz da agoridade, tanto o conceito de tradição quanto o de novo, evidenciando, de certa maneira, a controvertida tese de Valéry segundo a qual o poeta moderno “entra no futuro em marcha a ré”. É nessa medida que o termo paziano *tradição da ruptura* pode designar tanto a ruptura explícita com o passado imediato quanto a ruptura silenciosa com os próprios valores da Modernidade (MACIEL, 1995: 192).

Em Paz, como constatado, tanto a tradição quanto a história são instrumentos ambíguos que podem ou não apontar a modernidade, dependendo da profundidade da ruptura operada na leitura sincrônica do acervo literário. O termo “ruptura” não possui a característica de rompimento total, e, ao que parece, tal afirmação pode ser estendida para Jorge de Sena em sua relação multímota com a tradição. Há, dessa forma, uma sobreposição de “modernidades”, como camadas estético-conceituais que se ampliam e retroagem de acordo com as convicções e os seus contextos instauradores. Ao emparelhar dois termos naturalmente antitéticos como “tradição” e “ruptura”, Paz demonstra a esteira paradoxal em que a poesia moderna se desenvolve. Outra vez anota-se a percuciente análise de

Maria Esther Maciel:

Ao se afirmar como contínua descontinuidade, a Modernidade se revela, assim, como um conjunto fragmentado de modernidades. Do que advém não só sua pluralidade e sua heterogeneidade, como a dificuldade de se defini-la. Com diz Henri Meschonnic, ela é, simultaneamente, indivisível e irredutível à unidade, tecendo menos à “definition” do que à “infinition” (MACIEL, 1995: 180).

A *infinition* a que se refere Meschonnic é paradigmática para se pensar a modernidade. As idéias expostas até agora são sempre conflitantes e possuem vários sentidos, de forma que não parece o intuito da modernidade deixar-se esgotar, mas, ao contrário, impor reiteradas redes de significações que reverberam, interpolam e se repelem entre si.

1.4 Aspectos da modernidade portuguesa

Viu-se que a modernidade literária europeia se impulsionou em meados do século XIX. Em Portugal não seria diferente essa expansão.

A geração de 70, intitulada os “Vencidos da Vida”, foi a responsável pela consecução mais elaborada das idéias modernas. Antes desse grupo de escritores e intelectuais, pode-se citar Alexandre Herculano e Almeida Garret como nomes paradigmáticos que apontavam para vetores que seriam posteriormente desenvolvidos pela geração de 70. Notadamente, Herculano e Garret iniciam questionamentos acerca da validade do conceito de belo absoluto caracterizado pelo enaltecimento do sublime, amplamente consagrado pelas poéticas neoclássicas, como a de Boileau. Essas indagações iniciam a transição de uma estética calcada na noção de beleza universal, que era preceptiva, para os primeiros momentos da disseminação de outros valores, notadamente da valorização da “verdade”, seja na união do grotesco e do sublime, visível na obra de Victor Hugo e Baudelaire, seja no desenvolvimento

do romance histórico inglês com Walter Scott.

Conforme ensinou Fernando Guimarães (cf. 1994: 56 e ss.), ambos se debruçaram sobre a questão de alargar os parâmetros para o conceito de belo, cuja discussão alterou gradativamente a percepção da obra de arte em seu princípio, causando a relatividade do que poderia e do que não poderia ser arte, em detrimento do belo em si. Postulou-se o *sentimento da idéia*, de acordo com a filosofia de Hegel; faculdade de relacionar o objeto estético à própria subjetividade, de forma impressionista, desconsiderando a noção de belo universal. O século XX se utilizaria dessa tensão exaustivamente, ora enaltecendo o grotesco, ora resgatando o sublime.

Além da questão do belo, houve ainda a afirmação do sujeito como centro do fazer artístico, tendência que datava da disseminação das características românticas, o que possibilitou o aumento da força crítica da obra de arte, pois o “eu” e sua inquirição permanente dominavam a subjetividade, que até então sequer era uma preocupação para a literatura anterior, circunscrita pelos preceitos clássicos:

Vê-se como, aqui, um romantismo nascente se confronta com uma recusa poética da imitação tão cara à tradição clássica, o que tende a privilegiar não uma relação do sujeito com a realidade, mas o próprio sujeito, quando se valoriza, sobretudo a partir da estética kantiana, a capacidade que ele tem de julgar no domínio da arte; e, por outro lado, essa recusa de uma *mimese* tende a conduzir a poesia para o campo de um imaginário que acabará, afinal, por comprometer a referência que à razão se possa fazer (GUIMARÃES, 1994: 57).

A aludida centralidade do sujeito desembocaria no aumento da força da subjetividade de cada indivíduo, fragmentando o belo universal. Já se está nos domínios de outro imaginário, não mais adstrito ao pensamento analítico da razão, herdeiro da tradição aristotélica.

A relativização do belo e o foco crescente no sujeito poético ou artístico possibilitaram, em certa medida, o surgimento da figura cimeira da geração 70:

Antero de Quental e a conseqüente polêmica da Questão Coimbrã.

O episódio da Questão Coimbrã é emblemático para ilustrar a modernização portuguesa. Tratava-se de evidenciar uma dicotomia muito clara no século XIX: a manutenção dos valores antigos em divergência com os novos valores do romantismo, que não respeitavam os cânones poéticos renascentistas e já não acreditavam que o sublime pudesse definir todas as questões poéticas daquele tempo. Desses valores românticos, estava muito do germe da explosão das vanguardas do século XX, conforme a arquetípica relação entre os românticos e os surrealistas. Na verdade, trata-se da mudança de sensibilidade de uma geração inteira. Quando Antero se opõe a António Feliciano de Castilho, explicita-se o debate entre aluno e mestre, entre juventude e maturidade, entre novas perspectivas e horizontes arraigados.

A notoriedade de tal discussão, que certamente se deu pela merecida valorização da obra poética de Antero de Quental, expõe a importância de uma nova mentalidade para a geração vindoura, em que Antero foi o grande propulsor, ao basear-se nas seguintes influências, até então pouco disseminadas no horizonte acadêmico de Coimbra:

[...] o naturalismo de Flaubert, o satanismo de Baudelaire, o espiritualismo dialético de Hegel, o evolucionismo de Spencer, o positivismo de Augusto Comte, o socialismo utópico de Karl Marx (BERARDINELLI, 1985: 161).

Além dessas influências destacadas por Cleonice Berardinelli, que na verdade estão também expressas nos textos de Antero, há ainda o orientalismo, até então praticamente desconhecido em Portugal, que estabelece uma original aproximação entre ocidente e oriente. Antero transforma-se em modelo para a geração 70 pelas suas qualidades poéticas e de líder estudantil.

Tais características já denunciam seu cosmopolitismo que flagrava a organização ainda feudal do pensamento português, profundamente relacionado a uma cultura

de fortes bases religiosas submetida à tradição de universidades de costumes medievais, cercadas pela força onipresente de uma monarquia decaída e corrupta, cuja imposição legislativa era arcaica, chocando-se com a agitação “democrática” da Europa moderna.

Esse panorama histórico mostra a força da ruptura da Questão Coimbrã, pois não é o caso de mera disputa e vaidade literária, ou somente *bom senso e bom gosto*, porém a própria essência de uma situação portuguesa que estaria próxima a se romper. Jorge de Sena, ao escrever o ensaio sobre a *Querela dos antigos e dos modernos*, aponta que a Questão Coimbrã torna-se um símile dessa polêmica nos lindes portugueses (cf. *AOV*: 89-114).

Antero de Quental publicou um poemário com o sugestivo título: *Odes Modernas*, que teve a primeira edição em 1865 e a segunda em 1875, em sintonia com as idéias modernas, tanto estéticas quanto sociais: “o mais revolucionário de seus volumes de versos, onde faz a crítica aberta à Igreja e se lança, veemente, contra a injustiça social” (BERARDINELLI, 1985: 161). Nota-se assim, dessa postura atenta à realidade social e também aos mecanismos de poder, o engajamento como resposta às questões centralizadoras do sujeito.

Causa estranheza, portanto, no contexto europeu, o fato de Portugal ser raramente lembrado como um dos fundadores da modernidade. *Odes Modernas* é de grande proximidade temporal com *Les fleurs du mal* de Baudelaire, cuja edição, frise-se, é de 1857. Essa conexão temporal traduz a importância de Antero, tanto como desbravador, e até mesmo precursor, quanto como um poeta coerente e de qualidade indiscutível para o debate moderno, que tinha uma atitude crítica decisiva em sua poesia, assim como o poeta francês, arquétipo do poeta-crítico. Fernando Guimarães anotou: “[...] a geração de Antero pôs em questão a necessidade de a poesia ir ao encontro de uma *modernidade* que já não podia ser a passada

modernidade do Romantismo” (1994: 69). Assim, ao buscar essa modernidade em valores diversos aos românticos, Antero contribui com a disseminação de outra forma de pensar, atrelada a novos modelos filosóficos, colocando novas problemáticas, e, no cerne de todas elas, uma relação estreita com o humanismo.

Em última análise, anota-se o balanço da geração de 1870, efetuado por E. M. de Melo e Castro:

Nesta Escola Nova atribui-se à Poesia uma *função revolucionária-filosófica*, e pela primeira vez se põe o problema do ajuste entre expressão artística e as condições reais da vida do Homem, transformando-a no veículo da luta pelo progresso. Progresso que nessa época ainda tinha valor sociológico e ao qual ainda não era imputável nem a desumanização do Homem nem a poluição da Natureza (MELO E CASTRO, 1973: 46).

O caminho aberto por Antero, de modernização formal e de pensamento, teve pelo menos dois seguidores ilustres antes das vanguardas portuguesas do século XX: Cesário Verde e Camilo Pessanha (a menção de tais poetas possui apenas um condão ilustrativo, não sendo uma tentativa de exaurir as possibilidades de outros poetas constarem dessa lista).

Cesário Verde, um baudeleriano na primeira fase de seus poemas, e que aos poucos soube assimilar a influência do poeta francês, conquistando dicção e identidade cada vez mais pessoal e cada vez mais portuguesa. Em seus poemas, a sociedade portuguesa, entre semi-industrial e pastoril, é retratada perfeitamente, com a descrição das ruas lisboetas, seus transeuntes e seus contrastes, a partir de um impressionismo de rara exatidão, que advém de um sujeito inserido no cerne da paisagem, cuja enunciação abrange o mundo de fora, colhido pela experiência, renovado e acrescido de uma ampla percepção poética, notadamente caracterizada pelo domínio do ritmo, da sonoridade direta e da plasticidade das imagens.

Além disso, Cesário estabelece uma relação original entre campo e cidade ao relativizar a oposição aparente entre ambos, pois no campo Cesário também enxergou a cidade, conforme apontou Carlos Felipe Moisés (cf. 1982: 05). Essa visão açambarcante, no que concerne à cidade e sua crescente corrida industrial, conforme já apontado, é uma das características mais importantes da mundividência do poeta moderno. Tal modernidade é registrada quase pelos mesmos motivos de que a de Baudelaire: a crítica à sociedade operada pela visão deambulatória das cidades. A cidade torna-se a grande inspiração dos poetas, o não-lugar por excelência: obsessão do imaginário e anátema da descentralização poética.

Em Cesário, nota-se o afastamento sistemático da metrificação utilizando-se ora da rigidez do decassílabo, ora de versos mistos, cuja métrica flutuante concorreu sobremaneira para a ampla abertura ao verso livre. É do deslizamento da métrica convencional a implosão sistemática dos valores canônicos da metrificação¹².

Como muitos modernos depois dele, Cesário morreria inédito, com uma obra em que a derrisão e a técnica afirmariam a crescente descentralização do poeta no mundo, reafirmando sua qualidade de proscrito, conforme se lê no clássico poema “Contrariedades”, e que está de acordo com certa negatividade de Baudelaire.

Jorge de Sena, como não seria diferente a um espírito crítico e inquisidor, tão veemente e tão opositor a definições, desmonta a visão esquemática – que, de certa forma, aqui foi aproveitada – de alinhar alguns nomes para ilustrar a modernidade portuguesa. Especificamente, em relação a Cesário Verde:

¹² A relação entre a métrica rígida e o verso livre aponta para um modelo antigo e outro moderno, mostrando com clareza o quão umbilical é a relação da modernidade com a tradição, desmistificando as grandes rupturas e as distâncias estéticas do código literário.

Não há dúvida que a poesia contemporânea, após a extraordinária floração poética da primeira metade do século actual [XX], resvala em habilidades epigonais e dilui-se em cômodas e estereotipadas gazetilhas alegóricas. Mas não vejo em que a contemplação de Cesário possa ser mais útil que a, por exemplo, de António Nobre. E sobretudo não vejo que seja apenas resolúvel, com contemplações de exemplos, o que, em que nos pese, é uma das constantes do lirismo português (*ELPI*: 173).

No ensaio “A linguagem de Cesário Verde”, Sena define o que há de importante na escrita cesariana:

Mais novo dez anos que Anatole France, nascido a poucos meses de diferença de Rimbaud e de Verhaeren, Cesário Verde é um grande poeta europeu, um daqueles grandes que viveram por sua conta a lição de Baudelaire. Herdeiro, entre nós, de Garção, de Jazente, de Tolentino, Cesário retoma nas suas mãos a herança filintista traída pelo elmanismo romântico e pelo Garret sexualmente ofendido das *Folhas Caídas*, para restituir à poesia portuguesa dignidade lingüística que um Pessoa restabelecerá por completo (*ELPI*: 180-1).

Há, na obra de Cesário, a capacidade de suscitar a força da língua, o enaltecimento de se escrever em português, pois, como se vê do excerto acima, ele se enquadra em uma tradição ilustre desde o século XVIII, passando pelo século XIX, tanto portuguesa quanto francesa, e, é entendido como um dos poetas que influenciaram Fernando Pessoa.

Já Camilo Pessanha, um desterrado de si mesmo, que trocou literalmente de imaginário ao se instalar como Juiz de Direito em Macau, conciliou a vida burocrática à pouco saudável rotina de opiômano, erigiu uma obra mínima de acorde primoroso que visava à exatidão diamantina. Na busca intensa da sonoridade perfeita, do efeito cada vez mais puro, Camilo burilou o sonho e a vaguidão simbolista até as raias da modernidade.

A troca de imaginário é determinante para a leitura da obra de Pessanha. O binômio constituído pela sua vida e sua obra, como apontou Barbara Spaggiari (1982), se faz pertinente pela temática do exílio, tendo em vista que Camilo passou boa parte de sua vida em Macau, e muito de sua melancolia provinha desse biografema. Esse tópico o

aproxima de Jorge de Sena, em sua malfadada errância pelo Brasil e pelos Estados Unidos da América¹³.

Se por um lado Pessanha é um exilado, por outro sua identidade portuguesa se eleva pela força com que tratou a língua, sendo, ao lado de António Nobre, o poeta que mais caracterizou a estética simbolista em Portugal.

Com rara precisão, Pessanha escreveu a quadra máxima do decadentismo português, que representava o momento político e humano, momento esse que de muitas formas é a tomada de consciência de uma situação que será atacada pela reviravolta modernista do século XX. Eis o poema:

Inscrição

Eu vi a luz em um paiz perdido.
A minha alma é languida e inerte.
Oh! Quem pudesse deslizar sem ruído!
No chão sumir-se, como faz um verme...
(PESSANHA, 1994: 81).

A síntese e a precisão dessa quadra, poema inaugural de *Clepsydra*, que delinea as intenções do volume, demonstra a sintonia apurada com os problemas portugueses da época. Talvez por esse apuro, e pela reiterada força de Pessanha, é que Fernando Pessoa o tenha procurado para participar de *Orpheu*, tendo reconhecido um precursor de suas próprias preocupações estéticas.

¹³ Flavia Tebaldi Henriques de Queiroz estudou a relação do exílio e da obra de Jorge de Sena, que pode, em certa medida, ser utilizada para Camilo Pessanha: “Se muitos são os que se vêem na eminência de abandonar a terra natal, dentre eles há que destacar os que traduzem em poesia a dor de carregar o país na memória. Pensando numa tradição literária, compreende-se a grande afinidade existente entre os *tópoi* da poesia seniana, e os que caracterizam a poesia de exílio em geral: ‘melancolia, concepção da vida como cárcere e desterro, consciência amargurada da morte, angústia perante o tempo que passa, culto da mágoa associada à memória do passado, ausência, desespero, e tantos outros’” (QUEIROZ, 2006: 85).

A transição entre o simbolismo e a modernidade do século XX, tão bem estudada por Fernando Guimarães, também concorreu para a importância de Pessanha:

Por sua vez, essas cambiantes podem acabar por se conjugar com o desenvolvimento do próprio ritmo, o qual sofre desvios bem marcados, provenientes duma livre colocação dos acentos no verso, do recurso a elisões, hiatos, *enjambements*. Circunstâncias estas que vão marcar um passo mais, quer em direção ao verso livre, que entre o final do século XIX e o início do XX se afirmava, quer à constituição de mais maleáveis e diversificados esquemas prosódicos, o que igualmente acontecera com os poetas seus contemporâneos da *Boémia Nova* e de *Os Insubmissos*, que, sobretudo preocupados com a questão da cesura e da mobilidade dos acentos alexandrinos, acabam por promover no verso uma maior ductilidade ou variedade de cadências (GUIMARÃES, 1982: 34).

Assim como Cesário, Camilo efetuou o alargamento rítmico da poesia portuguesa, que seria consolidado, no segundo decênio do século XX, por Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa na nomeada geração de *Orpheu*.

Tal geração, que possui como ícone máximo Fernando Pessoa, o poeta mais importante do século XX em língua portuguesa, e talvez, também, em muitas outras línguas; foi o gênio idealizador da revista *Orpheu* que colocou Portugal no primeiro plano da vanguarda europeia, pelo menos de maneira perspectiva, pois na ocasião do lançamento da revista, que foi mesmo rechaçada.

A modernidade de Fernando Pessoa e sua importância são evidentes no século XX. A força do texto pessoano, sua capacidade de escrever em vários registros, a fragmentação objetiva da personalidade, fez com que pudesse direcionar a própria obra para vários lugares diferentes: desde o interesse neoclássico/decadente até a sanha modernista, sem se esquecer das buscas formais, conforme o *Livro do Desassossego* (PESSOA: 1986b), escrito pelo heterônimo Bernardo Soares, em que o próprio fragmento é elevado à condição de narrativa. Em Fernando Pessoa, a modernidade portuguesa alça um patamar até então desconhecido, e muito disso se deve às pesquisas que efetuava acerca da heteronímia. Joaquim

Manuel Magalhães definiu com clareza essa técnica da poesia pessoana:

Pessoa vai colocar mais longe a recusa da relação falaciosa das coisas com a objectividade, introduzindo-lhe uma ficção distanciadora. O sujeito torna-se, pela heteronímia, uma hipótese. Os sentimentos jogados por esse sujeito hipotético surgem numa relação ambígua com o sentimento, porque são sentimentos de uma emoção construída, são a objectividade emocional de um sujeito. O sujeito do poema é o objecto heteronímico com que Pessoa se relaciona com o sentimento. Cada heterónimo é na expressão de Eliot, um “correlativo objetivo”. Isto é, uma personagem-objeto através da qual Pessoa ficciona as emoções. Através da qual acedemos à evocação de uma emoção por via de um sujeito que é um objecto (MAGALHÃES, 1981: 54-55).

Essa passagem mostra o processo de “sentir” do sujeito poético pessoano, cuja definição orientadora reside em ser uma invenção. Desta forma, e de maneira radicalmente inovadora, o sujeito, em sua subjetividade primordial, dá lugar para um emblema objetivado e planejado pela estratégia da heteronímia. Note-se ainda a relação estabelecida por Magalhães, ao tentar explicar Fernando Pessoa pelo “correlato objetivo” de Eliot (escrita cerca de dez anos depois da anúncio da heteronímia), o que denota a centralidade da pesquisa pessoana, em torno da solução encontrada por Eliot para aumentar *ad infinitum* a mimetização do mundo pela linguagem, solução paralela à de Fernando Pessoa, que podia ser quantos poetas quisesse, de acordo com a curiosa proposição constante no “Ultimatum”, do heterónimo Álvaro de Campos:

[...] substituição da expressão de uma época por trinta ou quarenta poetas, por sua expressão por (por ex.), dois poetas cada um com quinze ou vinte personalidades, cada uma das quais seja uma Média entre correntes sociais do momento (PESSOA, 1986a: 519).

Assim, os sujeitos objetivados dos heterónimos teriam em si mesmos suas próprias personalidades, perfeitamente definidas em fictícias biografias e biografemas, cuja ordenação circunscreveria o imaginário e as preocupações de cada *persona*. Em Jorge de Sena, como será visto, há um outro processo de alteridade, mas sempre permeado pela personalidade de um enunciador que corresponde a um sujeito fixo, que não se altera, mas que dá vazão para um “tu” potencial, formando dois registros de fala: o sujeito fixo, que por vezes

coincide com o empírico, e a proposta relacional que advém do testemunho.

É por essa trilha que se pode estabelecer um eixo central entre Fernando Pessoa e Jorge de Sena. A relação entre ambos os poetas é de difícil visualização imediata em toda sua amplitude, uma vez serem tantas e tão variadas imbricações, que fugiria do objetivo dessa breve contextualização desenvolvê-las exaustivamente. Sena estudou longamente o legado pessoano, conforme o volume *Fernando Pessoa & C.^a Heterônima* (1984), que reúne cerca de duas dezenas de estudos, cujos interesses visam problematizar as facetas da obra pessoana. Esse ofício apaixonado de aproximação do poeta de *Orpheu* deixou matizes indeléveis na personalidade poética de Jorge de Sena, como dificilmente não poderia deixar de ser. No entanto, além de todas as relações, aponta-se uma aproximação central entre os dois poetas: o testemunho seniano em face do fingimento pessoano. Leia-se a percuciente análise de Fernando Guimarães:

O fingimento seria substituído por uma disponibilidade vigilante, pelo testemunho. E aquele analitismo que, em Pessoa, incidia sobre o eu passa a ser transferido para um plano diferente. Qual? O de uma apreensão das múltiplas distâncias que tanto nos aproximam como separam das coisas ou dos outros, criando-se um tu latente que vai, afinal, sofrer do mesmo modo um desfibramento analítico (LISBOA, 1984: 156).

O que se depreende do excerto acima é o redimensionamento do fingimento pessoano atuante na esfera do “eu” para uma reconfiguração na esfera do “tu”. Muda-se o ponto de partida, mas, ao final, o esfacelamento do “tu” pelo testemunho é tão grande quanto o do fingimento do “eu”, como se em Sena toda relação com a realidade se erigisse pelo empirismo deste “tu” perscrutador do tangível, ao contrário da ficção da heteronímia. O sugerido apagamento do “eu” do poeta dá lugar à construção e à objetivação do “outro”, convite ao diálogo e ao conhecimento pela palavra e pela experiência, uma espécie de sinceridade aplicada, fazendo às vezes de sujeito e de objeto do poema.

Logo, a latência desse “tu” desfibrado e exposto, pede a participação do “tu” do leitor, de sua abertura ao caminho construído pelo poema. Leitor e o “poeta-outro” tornam-se espaços plenos de significado, mediados pelo poema. É claro que não se pode simplesmente atribuir a Jorge de Sena o mérito de inverter a lógica pessoana e com isso, de alguma maneira superá-la; o que há, em verdade, é praticamente a mesma intencionalidade: se Pessoa se multiplica em vários escritores, Sena se multiplica em outros, mas sem abrir mão totalmente de sua própria subjetividade, pois o outro, para Sena, é construir a si mesmo, sendo que os sintagmas “eu” e “tu” são, de alguma forma, manipulados com a mesma intensidade. Somente para ilustrar tais afirmações, se lerá o poema de 27/10/1942, intitulado “Os Trabalhos e Os Dias”, constante em *Coroa da Terra*:

Sento-me à mesa como se a mesa fosse o mundo inteiro
e principio a escrever como se escrever fosse respirar
o amor que não se esvai enquanto os corpos sabem
de um caminho sem nada para o regresso da vida.

À medida que escrevo, vou ficando espantado
com a convicção que a mínima coisa põe em não ser nada.
Na mínima coisa que sou, pôde a poesia ser hábito.
Vem, teimosa, com a alegria de eu ficar alegre,
quando fico triste por serem palavras já ditas
estas que vêm, lembradas, doutros poemas velhos.

Uma corrente me prende à mesa em que os homens comem.
E os convivas que chegam intencionalmente sorriem
e só eu sei porque principiei a escrever no princípio do mundo
e desenhei uma rena para a caçar melhor
e falo da verdade, essa iguaria rara:
este papel, esta mesa, eu apreendendo o que escrevo.
(PI: 83-4)

Logo na primeira estrofe o sujeito poético equipara sua mesa à condição de cosmos, e sua escrita à respiração permanente do amor. A mesa estabelecida como um mundo exige um poeta que se relacione, se multiplique, atue no devir desse universo, pois se, por definição, nomeia o mundo e as coisas, é dentro desse mundo que o poeta fala, e esse contexto é definidor de sua fala. Essa contextualização fica clara nessa estrofe, pois o binômio mesa/mundo são rasurados, a ponto de restar “um caminho sem nada

para o regresso da vida”. A última palavra da estrofe recorta toda sua atmosfera, ao construir outro binômio, amor/vida. Note-se o título do poema emprestado de Hesíodo, que dá a noção constante de cultivo entre o poeta e sua mesa, como se escrever e arar fossem semelhantes, e o poeta daí extraísse seu sustento. Escrita, amor e mundo são os sintagmas que aparecem como determinantes de uma relação estrutural, para não dizer demiúrgica, depreendida da simbologia judaico-cristã do banquete como representação do Paraíso. Essa relação, além de indicar um engajamento inicial com o mundo e logo com o outro ser, ainda que seja com um leitor eventual, também estabelece outra inserção: escrever é respirar o amor e respirar o amor é criar o mundo. Aqui reside um ponto de alteridade, ponte entre o espanto do mundo e seu infinito.

Na segunda estrofe, o espanto do saber, a saturação da realidade, toma conta da enunciação “À medida que escrevo, vou ficando espantado”, ao se reconhecer nas infinitas possibilidades da escrita como um mínimo infinitesimal na complexidade do mundo. No entanto, ainda que sua poesia possa transformar de maneira lentíssima o mundo, o poeta sabe que possui sua parcela de responsabilidade, que cada palavra pode irromper num estrondo no ouvido do leitor, como uma oração, ou uma reação química em cadeia, ou até mesmo como um dígito na teoria do caos. Apesar de essa constatação ter um cunho disfórico, que sugere uma aura sacrificial à função do poeta, daquele que se doa, é justamente ela que irmana sua fala com outros poetas e com outras alegrias e tristezas coletivas, em busca de um ponto de vista diverso do sujeito empírico. Outra vez se dá o processo da alteridade através do testemunho.

Já na terceira estrofe, o primeiro verso usa de uma metáfora para demarcar a necessidade de escrever a todo custo: “Uma corrente me prende à mesa em que os homens comem.”. O sujeito poético está atado ao testemunho do mundo e à sua função de

rebelião e comunhão com os homens, resta, assim, a escrita, o testemunho. Dessa necessidade de escrever enquanto os convidados chegam, Jorge de Sena vai finalizar o poema falando sobre a “verdade, essa iguaria rara”. Apesar da complexidade filosófica desse termo que possui significações diversas variando de filósofo para filósofo, pode-se efetuar uma leitura mais chã, e estabelecer que verdade signifique, pelo contexto do poema, aquilo que se faz com o coração, com sinceridade, com a intencionalidade de ser útil aos homens, “para poder caçar melhor”, ou seja, objetivo de um sujeito poético que quer comungar um testemunho, conclamar sua alteridade. Logo após, o poema indica uma preocupação ética: “este papel, esta mesa, eu apreendendo o que escrevo”, dá a ver, por esse remate, o movimento permanente de aprendizado do sujeito, que se constrói pela perspectiva do outro, nesse caso, objetos próprios da escrita e convidados em uma mesa. Enfim, o sujeito de dá no ato escrita, pois experimentou o outro, e busca no outro infinito uma abertura para o mundo, um leitor. O poema, pelo explicitado, torna-se uma ponte dotada da epifania da presença que o outro incognoscível representa¹⁴.

Jorge Fazenda Lourenço colabora para o entendimento acerca da tópica testemunhal, diferenciando-a da “criação de personalidades”:

Se a criação heteronímica pessoana, como a dos apócrifos de Antonio Machado, a das “máscaras” de W. B. Yeats, ou a das “personae” de um Ezra Pound, dava expressão a uma pluralidade ontológica, o facto é que essa forma ou técnica de apreensão da diversidade do real se transformava numa fórmula que afirmava um abismo intransponível entre a poesia e o vivido existencial. Com efeito, a “criação de personalidades”, criaturas pretensamente autónomas em relação ao seu criador, nomeadamente na heteronomínia, radica na consideração de uma exterioridade do estético em relação ao vivido existencial, reconduzindo a uma, rejeitada por Jorge de Sena, esteticização da experiência (LOURENÇO, 1998: 121).

¹⁴ Emmanuel Lévinas, em seus ensaios sobre alteridade, ao desenvolver sua tese de buscar a epifania do Outro, descreve uma possibilidade de entendimento para a escrita testemunhal seniana: “Mas este em-face do rosto na sua expressão – sua mortalidade – me convoca, me suplica, me reclama: como se a morte invisível que o rosto de outrem enfrenta – pura alteridade, separada, de algum modo de todo conjunto – fosse “meu negócio”. [...] É precisamente neste chamamento de minha responsabilidade pelo rosto que me convoca, me suplica e me reclama, é neste questionamento que outrem me é próximo (LÉVINAS, 1997:194).

Em Sena, portanto, a apreensão do real (inclusive do temporal, ao contrário da biografia imaginária dos heterónimos pessoanos) passa pelo vivido e pelo experienciado, até chegar à condição testemunhal que provê o discurso poético. Tal inversão de perspectiva, em relação a Fernando Pessoa, resulta uma opção estética original, alheia a qualquer pessoanismo ingênuo, ao qual muitos poetas portugueses de meados do século XX sucumbiram.

Para ilustrar a perspicácia da análise seniana sobre a despersonalização por intermédio do fingimento heteronímico na obra de Fernando Pessoa, destaca-se a passagem abaixo:

Lado a lado com os heterónimos, o Pessoa ele-mesmo não é menos heterónimo do que eles. Isto é: o poeta que na vida civil se chamou Fernando António Nogueira Pessoa, não é de modo algum mais ele mesmo em seu próprio nome que quando se deu a escrever no estilo e nos esquemas formais peculiares de outras personalidades que assumiu. Cremos ser um erro absoluto quer o aceitarem-se os heterónimos como só admiráveis criações de um ilustre talento, quer o proclamar-se a fundamental unidade deles todos com aquele senhor F. A. N. P. – uma e outra atitude não são resultado de uma concepção vulgarmente romântica da criação poética, e de confundir-se a pessoa civil e física de uma criatura com as sua invenções estéticas (FP: 324).

Torna-se evidente que Sena apreende o *leitmotiv* da técnica pessoana, retirando a aura romântica que a envolve, ao notar que até a obra ortônima serve para complementar o programa estético do “drama em gente” idealizado intencionalmente por Pessoa. Assim, na outra extremidade dessa proposição, surge o conceito de testemunho, conforme a esclarecedora passagem de Jorge de Sena:

Se a poesia é, acima de tudo, nas relações do poeta consigo mesmo e com seus leitores, uma educação, é também, nas relações do poeta com o que transforma em poesia, e com o acto de transformar e com a própria transformação efectuada – o poema –, uma actividade revolucionária. Se o “fingimento” [pessoano] é, sem dúvida, a mais alta forma de educação, de libertação e esclarecimento do espírito enquanto educador de si próprio e dos outros, o “testemunho” é, na sua expectativa, na sua descrição, na sua vigilância, a mais alta forma de transformação do mundo, porque nele, com ele e através dele, que é antes de mais linguagem, se processa a remodelação dos esquemas feitos, das ideias aceites, dos hábitos sociais inconscientemente vividos, dos sentimentos convencionalmente aferidos. Como um processo testemunhal sempre entendi a poesia, cuja melhor arte consistirá em dar expressão ao que o mundo (o dentro e o fora) nos vai revelando, não apenas de

outros mundos simultânea e idealmente possíveis, mas, principalmente, de outros que a nossa dignidade humana deseja convocar que o sejam de facto. Testemunhar do que, em nós e através de nós, se transforma, e por isso ser capaz de compreender tudo, de reconhecer a função positiva ou negativa (mas função) de tudo, e de sofrer na consciência ou nos afectos tudo, recusando ao mesmo tempo as disciplinas em que outros serão mais eficientes, os convívios em que alguns serão mais pródigos, ou o isolamento de que muitos serão mais ciosos – eis o que foi, e é, para mim, a poesia (PI: 25-6).

Neste importante excerto do prefácio ao livro *Poesia I*, registra-se o claro eixo dialógico com o texto pessoano, até obter sua síntese, ou seja, o tema do testemunho. Vários estudiosos já demonstraram o cariz eminentemente programático do prefácio aludido, o que evidencia a metodologia dialética da criação seniana.

A modernidade portuguesa caracterizada por essas linhas gerais, em que *Orpheu* assumiu o cariz futurista, ao propalar uma rebelde inversão no gosto poético português. Logo após *Orpheu*, houve o encaminhamento da atenção para os poetas da revista *Presença* e, em seguida, para seus opositores, o grupo neo-realista da revista *Seara Nova*, criando um pólo de discussão entre dois entendimentos antagônicos na apreensão poética portuguesa (cf. RC: 1977).

No início da década de 1940, Jorge de Sena encontra na participação dos *Cadernos de Poesia* uma possibilidade de pensar a lírica portuguesa moderna por um viés diferente, cujo alheamento da dicotomia política da discussão entre o acusado esteticismo de *Presença* e o engajamento político dos neo-realistas. Luís Adriano Carlos sintetizou a importância da passagem de Jorge de Sena pelos *Cadernos de Poesia*:

Isto não significa que se identificara com uma orientação poético-estética particular, num momento em que a literatura portuguesa conhecia uma polémica radical protagonizada pelos homens da *Presença* e do neo-realismo. Significa, em rigor, que encontrara, nos *Cadernos de Poesia*, um caminho de superação das posições irreduzíveis em jogo e um instrumento de preservação de uma atitude de independência face a escolas ou programas, conforme proclamava o lema “A Poesia é só uma!” (CARLOS, 1999: 305).

Os *Cadernos de Poesia* estão todos editados em um único volume: *Cadernos de Poesia – reprodução fac-similada*, organizado por Luís Adriano Carlos e Joana Matos Frias (2004). Nesta edição vêm-se muitos poetas de relevo escreverem, sem qualquer dogmatismo estético-político, quais sejam: João José Cochofel, Sofia de Mello Breyner Andresen, Vitorino Nemésio, Alexandre O'Neill, Eugenio de Andrade, entre tantos outros. Somente por esses nomes, e pela direção múltipla de seus interesses, desde a aberta filiação neo-realista de Cochofel, até a concentração mítica de Breyner Andresen, pode-se atribuir aos fascículos, conforme eram editados, uma importância ímpar no moderno panorama da poesia portuguesa. A multiplicidade e abertura dos *Cadernos de Poesia* são muito parecidas com o andamento que Jorge de Sena preparou para a sua obra. Pode-se, inclusive, se argumentar que a publicação dos fascículos é também uma faceta que comporá a importância de sua obra e de seu nome.

Notadamente, Jorge de Sena irá editar a segunda geração dos *Cadernos de Poesia*, entre 1951 e 1952. Essa experiência possibilita ampliar a figura do poeta-crítico com a admissão de outra figura: a do poeta-editor. Dado que uma revista de poesia mapeia muitas bem as tendências de determinadas épocas e regiões, o poeta-editor seria aquele que além do interesse em escrever sua própria obra, também tem interesse de conhecer e divulgar aquilo que julga de interesse para a poesia, em uma clara visada crítica, gerando paradigmas para a construção de sua própria obra, ao efetuar escolhas definidas. Jorge de Sena, além de ser poeta-editor, também estabelece, na personagem central de seu romance *Sinais de Fogo*, outra aproximação com a poesia, ao narrar a experiência de um sujeito que subitamente começa a ouvir versos, como uma espécie de romance de formação de uma personalidade poética, conforme se aprende no ensaio “*Incipt vita nova: romance de formação em Dante Alighieri e Jorge de Sena*” (FAGUNDES E LOURENÇO, 2009: 249-260).

As diretivas do *Caderno de Poesia* foram de grande importância para o enfraquecimento do debate dualista entre esteticismo e engajamento. Para além dessa percepção, ao que parece, Jorge de Sena e os outros três editores: Ruy Cinatti, José Blanc de Portugal e José-Augusto França, escolheram uma função contextual para a poesia, que deveria refletir, necessariamente seu tempo e lugar, para além da política e da estética, pois ambas acontecem em um panorama em que a complexificação desses interesses é que pode realmente apontar caminhos relevantes para a poesia portuguesa moderna. João Gaspar Simões traçou um paralelo entre Jorge de Sena e sua atividade como editor dos *Cadernos de Poesia*:

Jorge de Sena é agora a personalidade *coordenadora* dos *Cadernos de Poesia*: e as coordenadas que ele estabelece dizem respeito, por um lado, a uma mentalidade eminentemente crítica, em cuja elaboração intervêm factores integrantes da dialéctica que preside aos destinos da inteligência europeia, pelo outro, a uma mentalidade poética cujos dados estão antes de mais nada numa ostentosa faculdade de inteiriçar o verso, introduzindo-lhe uma matéria acolchoante que, em vez de confortar, repele, que, em lugar de servir de repouso à sensibilidade, agride o espírito e espicaça a inteligência [...] Nos seus livros, *Perseguição*, em 1942, e, sucessivamente, em *Coroa da Terra*, de 1946, *Pedra Filosofal*, de 1950, e *As Evidências*, de 1955, se encontra reunida até agora a obra poética do representante mais significativo de uma fase do lirismo contemporâneo em que se traduz, de facto, um “compromisso firmado entre um ser humano e seu tempo” (SIMÕES, 1959: 770).

Esse compromisso era o objetivo do editorial dos *Cadernos de Poesia*, em que a poesia se dava na relação direta com o seu tempo. Assim, a importância dessa revista, além de amainar a cizânia entre estética e política, começou a apontar a lírica portuguesa para outras preocupações, tendo recebido novos colaboradores que arejaram o ambiente de bipolarização criativa da poesia portuguesa de então. Dentre elas, talvez a mais importante seria os partidários das tendências surrealistas em Portugal.

Após essa breve contextualização do cenário português, passa-se para algumas definições terminológicas antes da leitura do texto seniano em si.

1.5 Modernidade, modernismos e modernização

Após a visualização de algumas das valências da modernidade, como o valor do novo e a concepção equivocada de progresso linear, bem como um ligeiro quadro da modernidade portuguesa, convém, agora, diferenciar alguns termos, quais sejam: modernidade, modernismo, moderno, modernização e vanguardas.

Modernidade e modernismo podem ser usados como sinônimos de acordo com um ponto de vista determinado. José Régio ensinou que modernidade e modernismo são sinônimos em sentido lato, e dificilmente o são ao se contraporem suas peculiaridades (cf. RÉGIO *apud* CRUZ, 1973: 11).

Por um lado, pode-se pensar que modernidade, do ponto de vista histórico, relaciona-se a um movimento amplo iniciado em meados do renascimento, assim, pode-se supor a modernidade da *Commedia* dantesca, por exemplo, mas não seu modernismo, a não ser pela lente trans-histórica. O modernismo pode ser utilizado, para os interesses desse estudo, como sinonímia de vanguardas históricas, movimentos inerentes ao século XX.

Em Jorge de Sena, especificamente, em muitas passagens, modernismo e modernidade são sinônimos, ainda que no sentido lato. A validade de tal aproximação está comprometida pela oposição entre movimento histórico e movimento literário. Os períodos históricos englobam os movimentos literários, de alguma maneira. Não se quer propor um truísmo, mas somente demonstrar que a literatura decorre de um pano de fundo histórico, ainda que ele não seja totalmente determinado. A própria definição de Jorge de Sena explicita melhor o termo:

Assim, em sentido mais lato, Modernismo é uma nova época que se anuncia a partir de meados do século XIX, como se quisermos “pré-modernismo”, e que assume uma feição própria entre os princípios do século XX e os meados deste século, quando acabam de repercutir (e ainda prosseguem de algum modo) os “ismos” dessas

décadas, e em que ainda continuamos e continuaremos, com novas posições e transformações de que dificilmente podemos ter uma perspectiva exata. Em sentido restrito, Modernismo foi a fase dupla – post-simbolismo e vanguardismo – que durou desde c. 1910 a c. 1950. É este carácter duplo, em que todas as gamas estilísticas de proporções diversas existiram, o que, ao mesmo tempo, faz que a crítica considere que o “vanguardismo” foi fugaz (não o foi mais que o Romantismo, por exemplo), e que a continuidade post-simbolista prevaleceu, ou acentue que, no Modernismo, pelos padrões vanguardistas, muitos modernistas não o foram ou não parecem terem-no sido. O próprio carácter de agitação do vanguardismo (em que todavia é fácil notar três fases sucessivas – cubismo-futurismo, dadaísmo, surrealismo), com a sua profusão de “ismos” necessariamente efêmeros (porque eram pretextos, dentro do movimento, para grupos e indivíduos imporem o direito à sua evolução peculiar), autorizou o equívoco – e faz crer aos apressados que, quando já passou a era dos manifestos, passou também a das pesquisas pessoais. Aos apressados, ou aos conservadores e aos reaccionários, sempre sonhando com a estabilidade e a “ordem” (DTP: 297-298).

Esse parágrafo de Jorge de Sena dá a ver a questão do problema.

Somente em casos específicos modernidade e modernismo podem ser aproximados. Além disso, ao analisar o modernismo em sentido estrito, Sena mostra tanto a paixão da vanguarda em se consumir e também a incompreensão dos detratores das vanguardas ao não assimilarem os “projetos pessoais”. É importante frisar que, sem as vanguardas, dificilmente se teria a liberdade ampla, em que os projetos pessoais coexistem com as tendências mais diversas, proporcionando uma abertura técnica no horizonte escritural. Há, assim, a importância das vanguardas, que Jorge de Sena soube reconhecer e utilizou conforme seu pensamento sincrónico e crítico. Eduardo Milán pontuou a importância das vanguardas, que estabeleceram um patamar qualitativo para a poesia:

Não se sustenta a postura de “a vanguarda como mau momento” da poesia ocidental. A vanguarda é a autonomia da arte participando do social, o anti-Orfeu, o contrário de uma solidão escura: um giro da cabeça para desaparecer não quem olha, senão o que olha. Não posso mais ver as vanguardas – incluindo as históricas – como precisas formações estético-artísticas: cubismo, dadaísmo, futurismo, etc., senão como processo: o momento estético-histórico que permite as legitimações e inclusive as reformulações da arte, ou seja, ao que chamamos, precisamente, vanguarda (MILÁN, 2007: 166).

Assim, as “reformulações” que a literatura empreendeu, os projetos pessoais e os experimentalismos integram a processualidade de um vasto campo de manobra que foi exatamente a exploração do espírito das vanguardas. Daí advém a importância desse momento e sua apreciação positiva para o século XX.

Notadamente, ao que tange aos poemas que serão analisados, é possível identificar essa característica de ser o desenvolvimento próprio de um projeto de escrita, poemas que jogam com o experimentalismo e com o ludismo da leitura, sem serem frutos de manifestos ou dogmas. É nesse cerne, que Jorge de Sena é ambigualmente moderno e clássico, pois mistura os registros da tradição com a ambivalência de processos heterogêneos de escrita.

Em outro ensaio, “Modernismo e modernismo” (cf. *STCL*: 57-60), Jorge de Sena aponta a multiplicidade do modernismo, suas variadas acepções que estão, necessariamente, relacionadas a parâmetros determinados, seja lingüísticos, seja territoriais, seja genéricos, pois o modernismo, e aqui ele se confunde outra vez com o termo vanguardas, teve suas peculiaridades de acordo com cada segmento artístico e cada região em que se desenvolveu:

Verifiquemos, antes de mais, que houve *modernismo* e *modernismo*. E verifiquemos, depois, de qual deles se fala, e para que lugar, para que tempo, e para que cultura e que arte. É do anglo-saxónico? Do francês? Do russo? Do italiano? Do alemão? Do espanhol? Do português? Do brasileiro? Do hispano-americano? Mas é de arquitetura ou de pintura? De escultura? De música? De crítica literária? De literatura de ficção? Da poesia? Do teatro? Da arte do bailado? E, nas artes da palavra (ou em geral), qual é a orientação assumida para julgar do modernismo: a da arte pela arte, ou a da arte comprometida? E, no primeiro caso, o que se entende por “arte pela arte” (*STCL*: 57-58).

Desta forma, não parece possível pensar em modernismo no século XVII, mas sim em modernidade que se irradiou e culminou no horizonte do século XX, como já explanado. O modernismo, portanto, pode ser pensado a par de certas tendências e movimentos, mas não como a revolução de imaginário artístico que se operou após o renascimento.

Fernando Guimarães (1994: 13-16) adota uma postura mais dubitativa para tal questão. Para ele, modernismo e vanguarda não podem ser aproximados com tanta clareza, pois modernismo pressupõe o esteio da tradição e a vanguarda busca, em si mesma, o

caudal da ruptura. Assim visto, o modernismo seria uma continuidade e a vanguarda uma abertura frontal na discussão literária. Tais termos sugerem uma problemática interessante que não precisa ser resolvida, mas intensificada para a riqueza dos paradoxos e das cascatas da modernidade.

Jorge de Sena, em outro momento, discute as terminologias em questão:

Modernamente (usada aqui a expressão no duplo sentido de “contemporâneo” e de especificamente “moderno”, de cioso de modernidade (*ELPI*: 17).

Em outro lugar, Sena afirma acerca do termo modernidade: “[...] em que pese a muita gente honestamente iludida ou viciosamente enganada, a minha opinião sobre um presente *conceito de modernidade* é negativa” (*DAL*: 402), para, mais adiante, afirmar com sua contumaz ironia: “O único ‘ismo’ que vejo avassaladoramente em Portugal é o *cinismo*, por certo a mais tradicional das poucas-vergonhas” (*DAL*: 403).

Em outra passagem, Sena diferencia modernidade e vanguarda, uma pelo viés histórico, outro pelo literário:

“Modernidade”, sem mais, é ser-se do tempo em que se vive (embora nunca ninguém saiba ao certo o que isso seja) [...] Vanguarda, hoje, é usar de todos os meios, mesmo os mais tradicionais, para caricaturar e destruir o pretensiosismo de que a poesia é alguma coisa de inefável ou transcendente, é manifestar, por todos os meios, uma revolta contra tudo o que o mundo actual deseja eternizar, mas é, sobretudo libertar a linguagem das correlações lógicas e semânticas em que a falsidade social e moral se perpetua (*DAL*: 403).

Se modernidade é habitar o próprio tempo, vanguarda é a utilização de procedimentos para desautomatizar a linguagem do corpo social e devolver o vigor do estado poético, algo que se pode observar no *corpus* poético escolhido.

Modernização pode ser pensada como processo. O contínuo implemento dos procedimentos técnicos da modernidade, desde a agricultura até a arte, em um

constante horizonte de superação – e talvez daí decorra a falácia do progresso – semantizou a idéia de que a humanidade percorria um itinerário linear de suas próprias habilidades. Hoje se sabe, pelo menos em literatura, que a arte romântica, por exemplo, não soterrou a arte renascentista. Esses termos são melhores pensados esquematicamente do que ao serem avaliados por leituras particulares, respeitando caso a caso.

Tem-se, então, a predominância do entendimento de que modernidade é um “conceito crítico”, isto é, definido pela crítica, haurido de condições determinadas da literatura, e o modernismo deriva de processos históricos e acontecimentos datados por ações e manifestos literários, que podem coincidir com as vanguardas. Assim, o *constructo* da modernidade se opera por intermédio de pontos de vistas e pressupostos diversos, o que dá a entender muitas modernidades. Já o modernismo é mais visível e consensual, por estar atrelado a fatos notórios, seja de ruptura, seja de continuidade, do estatuto literário.

O poeta-crítico, conforme vai se desenhando no século XX, é tributário das vanguardas e das suas proposições extraídas dos manifestos. A crítica é moldada pelos pontos de vistas fortes, muitas vezes extravagantes e polêmicos, que os modernismos propõem, conforme se viu no futurismo italiano. Podem-se citar os ensinamentos sobre o poeta-crítico de Leyla Perrone-Moisés, que dispõe alguns valores como “a axiologia de *uma certa modernidade literária*” (PERRONE-MOISÉS, 2003: 154). Tais valores são: maestria técnica, concisão, exatidão, visualidade e sonoridade, intensidade, completude e fragmentação, intransitividade, utilidade, impessoalidade, universalidade e novidade. Esse rol procura sistematizar e abarcar um universo bastante amplo de significações. Notadamente, em Jorge de Sena, podem-se identificar algumas dessas qualidades atribuídas acima, tal qual a busca pela sonoridade, conforme os *Quatro sonetos a Afrodite Anadiómena*, a busca da novidade e da universalidade, configuradas pelo método de leitura constante no *Ensaio de uma tipologia*

literária, bem como a maestria técnica, a concisão e a exatidão, que permeiam toda a obra como pressupostos de um espírito inventivo e crítico, atento à materialidade da palavra e à aquisição de conhecimento e erudição, tendo em vista a obra poligráfica e a diversidade de interesses aos quais Jorge de Sena se dedicou, sem se olvidar, enfim, da sua relação estreita com a tradição antiga e clássica e o reuso das virtualidades da linguagem.

2 SOBRE O *CORPUS* POÉTICO

Neste capítulo será analisado o *corpus* poético indicado, com o intuito de se perseguir o cariz crítico que reside na poesia seniana. As irradiações de oficina poética serão destacadas para que se ilumine a forma como Jorge de Sena pensava o poema, podendo-se inferir com mais propriedade suas interpenetrações de sentido.

A interação dialética entre poesia e crítica é uma das chaves de leitura para a própria condição de poeta moderno, conforme já evidenciado. Intenta-se, portanto, verificar a hipótese de que a modernidade da obra poética seniana residiria na aplicação de um método de consciência crítica criativa cuja expansão até à escritura poética imporia novas percepções para a confecção dos poemas que, por sua vez, devolveriam a resolução de impasses teóricos e estéticos para a obra crítica e assim sucessivamente.

2.1 Quatro sonetos a Afrodite Anadiómena

Esse poema se situa logo após o período que se convencionou chamar de alto modernismo. Hans Ulrich Gumbrecht, na tentativa de explicitar esta denominação, escreveu:

O que os historiadores culturais têm chegado a rotular como “Alto Modernismo”, o momento dominado pelas “vanguardas históricas” (para nós) da primeira década e dos anos vinte deste século [XX], é o nível mais radical nessa perda do equilíbrio entre significante e significado – um estágio que artistas e autores competem entusiasticamente para conquistar. Nunca antes e nunca depois estiveram os poetas tão convencidos de estar desempenhando a missão histórica de ser “subversivos” ou mesmo “revolucionários” (o que pode, ao menos em parte, explicar o enorme prestígio das vanguardas entre os intelectuais de hoje). Em vez de tentarem (como fez Balzac) preservar a possibilidade de representação, em vez de apontarem para os problemas crescentes com o princípio da representabilidade (a principal preocupação de Flaubert), os surrealistas e os dadaístas, os futuristas e os criacionistas – ao menos em seus manifestos – se tornaram cada vez mais decididos a romper essa função da representação. (GUMBRECHT, 1998: 18-9).

Segundo o excerto acima, o alto modernismo é o período cuja crise da representação torna-se evidente, aumentando gradualmente o desequilíbrio entre o significante e o significado, tendo sido um dos momentos mais férteis do século XX. Assim, cada poeta tem a oportunidade de manejar de maneira diversa a questão da representação, fragmentando tanto as possibilidades, que se poderia afirmar genericamente que cada poeta seria uma forma de encarar a modernidade, ou seja, uma modernidade diferente, ou, até mesmo, conforme visto, a execução de projetos de pesquisa pessoal, além de qualquer vanguardismo.

Talvez tal panorama tenha possibilitado a redação do quarteto de sonetos, que se deu no ano de 1961¹⁵, entre os meses de maio e junho, em Assis, o período de exílio voluntário no Brasil. Os sonetos foram originalmente publicados na revista concretista *Invenção*, n.º 2, do segundo trimestre de 1962, e, posteriormente, incorporados ao livro *Metamorfoses, seguidas de Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómene* de 1963, sétimo livro de poemas do autor¹⁶. Depreende-se do próprio título do volume, e do próprio posfácio escrito por Jorge de Sena, que o objetivo do encerramento de *Metamorfoses* com os sonetos em questão trata-se de compor uma “supra-metamorfose” (P2: 158) das várias metamorfoses que compõem o livro, como um epílogo contundente que amplia todas as motivações estéticas do volume, observando-se, ainda, que o quarteto de sonetos foi escrito, praticamente em sua totalidade, por vocábulos neológicos, criando uma transformação figurativa e simbólica com a instituição de palavras inexistentes, agindo no próprio significante da escritura por intermédio de um exercício vocabular eufônico. A instabilidade entre o significante e o significado

¹⁵ “Publica as colectâneas de ensaios ‘O poeta é um fingidor’ e *O Reino da Estupidez*”. (MORNA, 1985: 44).

¹⁶ “Adquire a nacionalidade brasileira para poder concorrer a um lugar efectivo na carreira universitária”. (MORNA, 1985: 44).

teorizada por Gumbrecht resulta, nos poemas em análise, em uma prática programática, idealizada justamente para intensificar tal desequilíbrio até o seu colapso, construindo uma nova ordem sistêmica entre seus termos, afora a normatividade gramatical e lingüística.

O volume *Metamorfoses*, seguidas de *Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómena* é composto por poemas acompanhados por imagens, tirante os dois movimentos de *Post-Metamorfose* e os *Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómena*, todos os outros poemas possuem imagens paralelas, construindo-se uma série plástica. Esse recurso, segundo os interessantes estudos de Fernanda Conrado, aponta para o uso da *Ekprasis* e da *Bildgedichte*¹⁷. O próprio Jorge de Sena chama a atenção no posfácio do livro que se trata de uma “crítica da vida” (expressão que ele empresta de Matthew Arnold)¹⁸ uma vez que repudia a idéia de ser crítica de arte, por razões óbvias de código literário. No entanto, a função poético-crítica pode exsurgir desses poemas, que ora são comentários ao objeto visual ou reproduções da imagem, conforme demonstrou Fernanda Conrado, ora são interferências críticas na e no contexto da imagem, baseadas na vivência do autor, e que proporcionam uma dialética intersemiótica de alto interesse analítico para a história das artes e também para a própria história. Jorge Fernandes da Silveira fixa com categoria a importância de crítica histórica do volume: “Ora, em síntese não redutora, *Metamorfoses* é o relato sincrônico de uma experiência visual, nacionalista e cosmopolita, que começa numa primitiva ‘Gazela da Ibéria’, esculpida no séc. 7 ou 8 a.C., passa por um antológico ‘Camões dirige-se aos seus

¹⁷ Fernanda Conrado define tais termos: “*Ekprasis* é a verbalização de ‘textos’ reais ou fictícios compostos num sistema sóico não-verbal e não dependente do recurso a procedimentos de espacialização mimética”. [...] “*Bildgedichte*, cujo significado está contido na própria composição da palavra, isto é, *poema sobre objetos visuais*” (CONRADO, 2001: 119).

¹⁸ Para Jorge Fazenda Lourenço, a crítica da vida, caracterizada pela metamorfose efetuada pelos textos senianos teria o condão de “uma crítica simultânea ao neo-realismo e ao surrealismo, as duas principais linhas poéticas com que a poesia de Jorge de Sena se defronta”. (LOURENÇO, 1998: 193).

O alimento imponderável de que fala o poeta pode ser lido como o produto de sua artesanaria, a própria poesia. O discurso metapoético é uma constante moderna, decaído o mundo, a fortaleza do poeta torna-se a linguagem.

Alexandre Pinheiro Torres, em estudo pioneiro em busca da chave de entendimento desse poema, escreveu:

[...] serve de comentário indirecto ao problema da comunicação de uma poesia (por “científica”, culta, estruturalmente “moderna” na sua linguagem) faz com que muitos se refugiem em suas cabanas pré-históricas (TORRES, 1980: 19-20).

Ao colocar para sua poesia o problema da comunicação, e mais amplamente o da representação, Sena dialoga com a repulsa do racional efetuada pelo plano surrealista, cuja enunciação resvala no onírico e no sentido abjeto do próprio fazer poético, em divergência à poesia pura proposta por Breton (mas somente ao que tange ao abjecionismo, e não ao onirismo). O sintagma “cérebros simples” critica ironicamente a apreensão meramente racional dessa poesia, enclausurando sua identidade em um sujeito poético solipsista.

Maria de Fátima Marinho observa que *Perseguição* começa com “uma epígrafe de René Char e outra de André Breton” (1989: 148) o que demarca a influência de leitura. No entanto, *Perseguição* também se constrói por outras perspectivas estéticas, não podendo ser considerado um poemário arquitetado somente por técnicas surrealistas. Ainda pensando junto de Maria de Fátima Marinho, pode-se ler em *Pedra Filosofal*, terceiro livro de poemas de Sena, de 1950, a paródia intitulada *Ode ao Surrealismo por conta alheia*, uma enumeração caótica em escrita automática, que inesperadamente é interrompida pela chegada de um conhecido²⁰, fazendo o poeta se voltar para a factível realidade. Tal fecho é

²⁰ “(Oportunamente interrompida pela chegada de uma pessoa conhecida)” (PI: 145).

determinante da ironia e da releitura distorcida da literatura surrealista²¹.

Vê-se, portanto, que Sena se relaciona à sua maneira com as propostas surrealistas ao estabelecer uma relação dialética criativa com seu repertório, não sendo seguidor dogmático do modernismo francês. Essa conclusão pode esclarecer o leitor, que em uma primeira leitura desatenta possa imaginar que o léxico neológico dos *Quatro sonetos a Afrodite Anadiómene* configure uma prática meramente surrealista. Trata-se de verificar que a pulsão psíquica dos sonetos é pensada e programada, ao contrário do fluxo onírico da escrita automática. A reflexão acerca da construção do poema pode ser depreendida de carta publicada conjuntamente com os sonetos na revista *Invenção*, posteriormente citada no posfácio do livro *Metamorfoses*:

trata-se de uma experiência [...] para sugerir mais amplamente do que a própria metáfora ambígua, com suas fixações de sentido, o poderia fazer. Não se trata, portanto, creio, eu, nem da transposição do limbo onírico da linguagem, como faz o Joyce de *Finnegans Wake*, nem da amplificação estilística da linguagem escrita, pela intromissão das formas de deformação oral, como faz Guimarães Rosa. O que eu pretendo é que as palavras deixem de significar semanticamente, para representarem um complexo de imagens suscitadas da consciência liminar pelas associações sonoras que as compõem. Eu não quero ampliar a linguagem corrente da poesia; quero destruí-la como significação, retirando-lhe o caráter mítico-semântico, que é transferido para a sobreposição de imagens (no sentido psíquico e não estilístico), compondo um sentido global em que o gesto imaginado valha mais que a sua mesma designação. (P2: 159).

Vê-se nessa carta a intenção deliberada da formação da instabilidade entre o significante e o significado. Não se pode, desta forma, creditar tais sonetos a uma escritura baseada em uma torrente puramente inconsciente. Assim, denota-se um projeto pensado e seguido racionalmente, como se lê na carta aludida, Sena cria vocábulos que

²¹ Quanto ao tópico da leitura distorcida, verificar as seis proporções revisionárias de Harold Bloom, em especial o *clinamen*: “leitura distorcida ou apropriação mesmo [...] ‘desvio’ dos átomos para possibilitar a mudança no universo [...] O poeta desvia-se de seu precursor, lendo o poema dele de modo a executar o *clinamen* em relação a ele. Isso aparece como um movimento corretivo em seu próprio poema, que sugere que o poema do precursor seguiu certo até um determinado ponto, mas depois deve ter-se desviado, precisamente na direção em que segue o novo poema” (BLOOM, 2002: 64).

sugerem palavras dicionarizadas com o fito de obter um estado psíquico determinado por intermédio da livre associação dos sons e das grafias dos neologismos com o léxico normativo, ou seja, um recurso a *posteriori*, e não um recurso a *priori*, sendo que o automatismo processa-se no próprio ato da escrita, por razões óbvias de atividade do inconsciente.

Verifica-se, então, nesses sonetos a formação de um corpo híbrido que transita entre o poema e o metapoema, com tonalidades críticas específicas, pois incide na materialidade mesma da linguagem, ao retirar a metáfora gasta e a dicção exterior ratificada por muita poesia que se produziu no século XX. Trata-se de uma forma de buscar alento em outras tradições: “são uma tentativa para retornar em Ângelo de Lima (sem o ultrarromantismo que ainda se prolonga nele) um dos cursos traídos do modernismo português (*POESIA II*, 1988d: 159)”. A preocupação de continuidade de um projeto vanguardista se expõe nessa filiação do quarteto de sonetos.

Para se ampliar o intertexto dos *Quatro sonetos a Afrodite Anadiómena*, pode-se observar sua relação com a semântica, porquanto a técnica de invenção de vocábulos seniana é um importante tópico do tema mudança de significado, estudado pela referida disciplina. Conforme os excertos de Stephen Ullmann:

O mais importante dos factores gerais que governam a mudança semântica é talvez a estrutura do vocabulário. O sistema fonológico gramatical de uma língua é constituído por um número limitado de elementos intimamente organizados. O vocabulário, por outro lado, é um agregado frouxo de um número infinitamente maior de unidades; é, conseqüentemente, muito mais fluido e móvel, e, elementos novos – palavras ou significados – podem ser acrescentados com maior liberdade, enquanto que os já existentes poderão cair em desuso com toda a facilidade (ULLMANN, 1970: 406).

E em outra passagem mais adiante:

Sempre que seja necessário um novo nome para designar uma ideia ou objecto novos, podemos fazer uma destas três coisas: formar uma palavra nova a partir de elementos já existentes; importar um termo de uma língua estrangeira ou de qualquer outra fonte; finalmente, alterar o significado de uma palavra antiga. (ULLMANN, 1970: 436).

Torna-se visível a integração da escrita seniana com o correlato acadêmico acerca do tema. Tal integração não parece uma coincidência, porém uma solução premeditada de aplicação do substrato teórico dos avanços lingüísticos, tão caros aos intelectuais de meados do século XX. Sena compõe palavras com radicais de vários idiomas por um método válido gramaticalmente: as palavras são inexistentes, mas o método construtivo é normativo. Tal presunção dialética não configura uma análise extensiva, tendo em vista sua carreira de professor universitário dotado de um interesse descomunal pelo conhecimento.

Stephen Ullmann ensina, também, que o vocabulário possui um campo semântico associativo que gera uma rede de palavras possíveis, seja na forma ou no significado. O campo associativo da semântica parece muito próximo do “complexo de imagens suscitadas da consciência liminar pelas associações sonoras que as compõem”, conforme firmou a carta já referida. As sugestões entre os sons e as grafias são, acima de tudo, um mecanismo relevante para a transformação do idioma o que torna ainda mais instigante o quarteto de sonetos.

A elaboração neológica dos sonetos torna, em um primeiro momento, a leitura quase uma “não leitura”, uma vez existirem poucos significados conhecidos imediatamente (sem se considerar a dedução etimológica dos radicais idiomáticos), facultando ao leitor a construção dos significados pela associação fonética extraída de seu próprio psiquismo.

Pode-se admitir que a poeticidade dos *Quatro sonetos a Afrodite Anadiómena*, portanto, estabelece-se de uma apreensão idealista do conceito de beleza devido ao seu léxico neológico que propicia um “esvaziamento semântico” (CARLOS, 1988: 97) da palavra dicionarizada, ainda que Jorge de Sena expresse em seu prefácio à *Poesia I* ser avesso a qualquer idealismo, arrisca-se tal aproximação. A partir desse esvaziamento perde-se também a associação imediata com a realidade, pois não há mais um dado real para o imaginário poético se correlacionar, conforme teorizou Eliot em seu propalado correlativo objetivo. Ocorre, então, que a associação do destinatário resta condicionada ao psiquismo e à abstração, pois a realidade que ampara a leitura está negativada, sugerindo que a decodificação deva ser uma tarefa de ampliação de campo semântico obtida pela radicalização do esforço hermenêutico. Tal operação se aproxima das interpretações de pensamentos ideais, posto que inicialmente subjetivo como se surgisse um outro imaginário, que não é mais imediato, mas mediato, e, portanto, deve ser filtrado pela capacidade estética do destinatário, em oposição a uma leitura racionalista e cartesiana.

Fernando J. B. Martinho elucida com grande síntese tal ponto:

Sena partia do pressuposto de que a poesia, embora privilegiando a linguagem conotativa e aspirando, assim, a libertar-se da tirania do sentido, não consegue totalmente essa libertação, uma vez que a metáfora, apesar de “ambígua”, estará sempre irremediavelmente limitada por aquilo que ele chamava “fixações de sentido”. Daí que tenha tentado nos quatro sonetos, perfeitamente disciplinados, aliás, no que diz respeito ao metro e à rima, levar mais longe o que na poesia, pela linguagem conotativa, é mais do domínio da sugestão do que do significado. O objectivo do poeta seria libertar as palavras da prisão semântica, abri-las a sugestões, não mais limitadas por “fixações de sentido”, mas tocando apenas as zonas de consciência mais virgens, não viciadas pela tirania da “significação”. (MARTINHO, 1984: 178).

E para procurar “as zonas virgens” de significação, escolheu-se a forma do soneto, interessante proposta seniana para que se desenvolva tal conteúdo, pois, conforme o amparo da tradição, o soneto proporciona certa estabilidade na construção poética, e, por conseguinte, certa estabilidade na expectativa de recepção da mensagem e a na

sua conseqüente decodificação. Parece sintomática, portanto, tal escolha, sendo em si mesma central para sua leitura, pois se trata de poemas que se querem estáveis formalmente, mas deslizantes e abertos ao nível semântico:

uma obra de arte é um objeto produzido por um autor que organiza uma seção de efeitos comunicativos de modo que cada possível fruidor possa compreender (através do jogo de respostas à configuração de efeitos sentida como estímulo pela sensibilidade e pela inteligência) a mencionada obra, a forma originária imaginada pelo autor. Nesse sentido, o autor produz uma forma acabada em si, desejando que a forma em questão seja compreendida e fruída tal como a produziu; todavia, no ato de reação à teia dos estímulos e de compreensão de suas relações, cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual. (ECO, 1971: 40).

Esta passagem de Umberto Eco ilustra com clareza o sentido de “psiquismo” aludido por Sena em sua carta à *Revista Invenção*, e do tópico da tirania da significação expressada por Fernando J. B. Martinho, e ainda, como se apontou anteriormente na obra crítica de Sena, “libertar a linguagem das correlações lógicas e semânticas em que a falsidade social e moral se perpetua (DAL: 403).” Dada essa característica de obra aberta, os sonetos não possuem uma leitura única e autorizadora, esfacelando a representação de acordo com cada leitor. Assim, toda a leitura efetuada do poema nunca será parafrástica, pois as leituras sujeitam-se às modulações de cada leitor e de cada oportunidade de leitura.

Tendo em vista os neologismos estarem em “tradução” contínua do (sub)consciente do leitor, é que a leitura pormenorizada de cada um deles só vem a demonstrar a capacidade crítico-criativa de Sena. São poemas refratários à análise literária, que burlam pela própria natureza de seu engenho, uma fixação acadêmica.

A leitura deslocada torna-se o lugar da enunciação crítica. O poema funciona como catalisador “em processo” de várias tradições, como se o poema se refizesse de contexto em contexto, apontando para pontos de inserção diversos dentro de cada ramificação cultural. Na época em que foi escrito poderia ser lido de uma forma, hoje, talvez,

possa ser de outra:

Não reconhecemos nem cientificidade nem ideologia, somente agenciamentos. O que existe são os agenciamentos maquínicos de desejo assim como agenciamentos coletivos de enunciação (DELEUZE e GUATTARI, 2002: 34).

O excerto acima mostra as tentativas de entendimento da enunciação de Gilles Deleuze e Félix Guattari, que podem ser utilizadas para se pensar o texto seniano como um enorme rizoma multidirecional, em que suas linhas de força ressaltam sua própria estrutura e processo, tem-se, além de uma obra aberta, e novamente nos baseando nos “vasos comunicantes” que alude Jorge Fazenda Lourenço, uma grande base textual, sendo que as decisões estéticas de cada segmento discursivo, como o testemunho, por exemplo, estaria também condicionado à esfera crítica, pois a enunciação poética estaria arraigada ao mesmo “agenciamento”.

No tocante à escolha da forma soneto, é possível supor duas hipóteses: a primeira seria justamente a idéia de que em uma forma fixa, cuidadosamente metrificada, como é o caso, ressaltaria os neologismos, pois a “música” do soneto já estaria arraigada no ouvido do leitor, sendo relegada, desta maneira, para um segundo plano. Assim, ao enfatizar a atenção do leitor nos vocábulos, sem a intervenção de uma forma surpreendente no esquema métrico, Sena aumentaria as possibilidades associativas dos neologismos, multiplicando-se as interpretações dos significantes, quase que “hipnotizando” o leitor²². A segunda hipótese, que não elide a primeira, mas provavelmente a complementa, seria a ironia de tal procedimento, combatendo o preconceito de que o soneto não pode ser uma forma experimental; uma estrutura constante do rol das explorações da poesia de vanguarda, algo que seria um

²² Luís Adriano Carlos já havia apontado essa idéia: “o *soneto* incorpora com rigor uma série de subcódigos tradicionais (lógico, estrófico, métrico, rítmico e rimático) e ilustra com toda a pertinência a máxima de Iuri Lotman ‘Se um texto não lembra uma construção tradicional, o seu carácter inovador deixa de ser percebido’” (CARLOS, 1988: 99).

raciocínio ligeiro, mas muito praticado, inclusive entre os conservadores e os puristas.

O soneto, que segundo Geir Campos “Sá de Miranda parece ter sido o primeiro autor do soneto em língua portuguesa, acompanhando o modelo *petrarquiano* trazido por ele da Itália” (1978: 154), seria, em Jorge de Sena, utilizado como eixo dialógico entre os primórdios do arquivo literário da língua portuguesa com a intenção vanguardista, chocante, do quarteto de sonetos, estabelecendo um elo entre antigo e moderno, forma fixa e liberdade de expressão, que em si mesma já é um importante índice de modernidade, dada a releitura crítica e sincrônica exercida no aludido arquivo literário.

A escolha de escrever o número exato de quatro sonetos parece também ser um dos aspectos relevantes do poema. A acepção simbólica do número quatro indica essa importância, conforme se lê em algumas passagens extraídas de um dicionário de símbolos:

Existem quatro pontos cardeais, quatro ventos, quatro pilares do universo, quatro fases da lua, quatro estações, quatro elementos, quatro humores, quatro rios do Paraíso, quatro letras no nome de Deus (YHVH) e no primeiro homem (Adão), quatro braços da cruz, quatro Evangelistas etc. O quatro designa o primeiro quadrado e a década; a téttrade pitagórica é produzida pela adição dos quatro primeiros números (1+ 2 + 3 + 4). O quatro simboliza o terrestre, a totalidade do criado e do revelado. [...] O quatro se revela também aqui, com seus múltiplos e seus divisores, o símbolo da totalidade [...] Quatro é o número da terra, mas, por extrapolação, pode convir ao Deus supremo, na medida em que contém tudo, ele que é o alfa e o ômega e que deixa aos demiurgos o cuidado de criar, de dar vida a partir dele [...] pode-se relacionar a evolução quaternária da alma segundo as teorias de Jung. O psicanalista toma como representações arquetípicas: Eva, que representa funções meramente instintivas ou sexuais; a Helena de Fausto, que personifica o nível romântico e estético, ainda caracterizado, entretanto, por elementos sexuais; a Virgem Maria, em que o amor (Eros) atinge as alturas da devoção espiritual; e enfim a Sulamita do Cântico dos Cânticos, encarnação da Sabedoria que transcende até a santidade de da pureza. A figura da Mona Lisa constituiria, segundo Marie-Louise von Franz, uma outra representação desse quarto e último grau da alma (JUNS, 185). Vê-se claramente, entretanto, como essa concepção espiritualista da Escola junguiana difere das hierarquias místicas tradicionais. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1994: 759-760-762).

Da simbologia do número quatro depreende-se a idéia de totalidade da natureza que se expressa no próprio bojo do mito de Afrodite Anadiómena. O vocábulo

Afrodite significa: “nascida da espuma do mar, de *aphròs*, espuma”, segundo o *Dicionário Etimológico-Prosódico da Língua Portuguesa* (s.v., 1963) e Anadiómena: “a que emerge das águas”, segundo nota de Jorge de Sena (*P2*, 1988: 222)²³, que tende a implicar a assunção máxima da beleza e da sensualidade, do erotismo e do amor, podendo, segundo as variantes do mito grego, desvirtuar até mesmo os deuses, dada a força de seu poder de sedução. Assim, Afrodite é considerada a deusa do amor e do apelo carnal tanto dos homens como dos bichos, bem como encantadora de toda a fauna, metonímia de natureza, e por extensão, de cosmos.

A partir da premissa de que Afrodite é a própria totalidade da natureza, surge a correspondência com a criação do *eros*, caracterizada desde a concepção de Afrodite no soneto inicial até a sua saída das águas do mar, no terceiro soneto; e sua estabilização na terra no último movimento do poema, delimitando plasticamente o seu percurso, como uma espécie de “gestação”, tanto em nível estrutural, dada a apreensão temporal dentro do poema entre a concepção, a gestação e o nascimento da deusa; quanto no plano do enunciado que estabelece relação com a fertilidade feminina.

Afrodite é deusa total da natureza porque é a encarnação, dentro do panteão grego, do poder de dar a vida. Logo após o aparecimento de Afrodite, o ritmo quaternário dos sonetos culmina no verso: “tantisqua abradimembra a teia canta”, que sugere a imagem da teia da vida desenvolvendo-se, conforme o fio da vida tecido pelas Parcas, como se naquele momento, após a metamorfose entre o esperma de Urano e a abertura das valvas da

²³ Veja em Hesíodo, “Teogonia”, versos 176-182: “Veio com a noite o grande Céu [Ouranós], ao redor da Terra/ desejando amor sobrepairou e estendeu-se / a tudo. Da tocaia o filho alcançou com a mão/ esquerda, com a destra pegou a prodigiosa foice/ longa e dentada. E do pai o pênis/ ceifou com ímpeto e lançou-o a esmo/ para trás”.

concha, nascesse o corpo “perolado” da deusa, conforme os vários epítetos: “erínea, erítia, erótia, erânia, egídia,/ eurínoma, ambológera, donlessa”.

É possível, ainda, estabelecer uma relação do poema com a filosofia da imaginação desenvolvida por Gaston Bachelard, conforme o pequeno trecho destacado abaixo, relacionando as águas ao transe psíquico intencionado por Sena:

[...] certas formas nascidas das águas têm mais atrativos, mais insistência, mais consistência: é que intervêm devaneios mais materiais e mais profundos, e nosso ser íntimo se envolve mais a fundo e nossa imaginação sonha, mais de perto, com os atos criadores. (BACHELARD, 1989: 220).

Para a imaginação não há nada mais propício do que a simbologia da água. Ángel Crespo pensa os sonetos senianos a partir de uma linguagem “protoplasmática” ou “protéica”, o que, de certa maneira, escapa das disciplinas habituais de exegese do texto literário, conforme a atitude rizomática deleuziana:

Y obsérvese que los cuatro sonetos dedicados a Afrodita Anadiomena – es decir, a la que sale del baño, del agua en la que se genera la vida –, diosa ésta que amplifica a la cariátide de la “Variação segunda”, es invocada como Pandemos, o diosa del amor de los pueblos, cuya estatua de Tebas fue forjada con los espolones de los navíos que habían conducido a Cadmo, fundador de la ciudad; como Afrodite Urania, heredera de la fecundidad de Urano; como Anonia o impía, venerada en Tesalia, en recuerdo de la cortesana Tais; y como Amatia – o Amathusia –, cuasihermafrodita, tal como la concebían sus adoradores chipriotas; es decir, que es la Afrodite total, la que representa todas las formas posibles de amor y, en consecuencia, de vida; la que, bajo la especie de un idioma que me atrevo a calificar de protoplásmico, o tal vez proteico (Proteo fue el hombre convertido en dios marino), es invocada al final de Metamorfoses. De ahí la importancia, como es bien sabido, atribuída Sena a estos sonetos” (CRESPO, 1981: 53-54).

Na mesma esteira do entendimento aquático do poema, que possui em seu quadro no mínimo quatro elementos constitutivos: *Deusa, concha, mar e praia* – talvez a reiteração da estrutura quaternária dos sonetos, como um ritmo primal – pode-se optar pelo viés aquático-erótico, em que a concha “engole” o poema, como se tudo saísse dela, pois em última instância a concha seria o próprio hímen da deusa, configurando uma tensão erótica, libidinal, em que os neologismos podem ser talhados como o canto de um rito de acasalamento, entre deusa e mundo. Essa é a visão de Horácio Costa, que sintetiza o exposto

até agora:

Es el poeta mismo quien nos alerta acerca de la concepción de su obra como una concha bivalva, dentro de la cual se insiere el cuerpo textual del libro. Aquí nos da la pista definitiva para que veamos toda la obra como metafóricamente construida en el espacio sexual, fértil, orgiástico, entre los muslos, de la mismísima diosa del amor. Hay, por lo tanto, una meta-metamorfosis en *Metamorfoses*: la de la lengua vuelta “caliente” poéticamente debido a su proximidad al capullo, al himen de la eroticísima Afrodita, la que emerge de las aguas, vestida de espuma – metamorfosis feliz del semen de Urano, que citamos en este ensayo al tratar del poema “Céfalo y Prócris”. De los seres que se fueron a la playa, para nuestra incomodidad, uno regresa, sobre la plataforma de una concha, par nuestra consolación, o mejor dicho, para nuestra redención (COSTA, 1998: 114).

O número de quatro sonetos, que por sua reiteração merece uma exploração retórica, também sugere certa proximidade com a estrutura do discurso da *ars bene dicendi*, ainda que seja uma ilação extensiva. Tal estrutura discursiva é gerada a partir da articulação entre *inventio*, *dispositio* e *elocutio*, do gênero epidítico (ou demonstrativo), em que o discurso pode ser ordenado em quatro partes: exórdio (ou proêmio), narração, confirmação e epílogo. Cada parte do discurso é necessária, gerando-se um ritmo quaternário, no caso específico dos sonetos, altamente orgânico e funcional.

Ao sobrepor-se cada soneto respectivamente a uma das partes do discurso acima referido²⁴, atinge-se uma correspondência semântica muito aceitável, aumentando-se a carga de estranhamento dos vocábulos neológicos dos sonetos, pois o leitor já está familiarizado com o desenvolvimento discursivo regulado pelos procedimentos da poesia épica, uma vez ser essa a forma corrente de se narrar os mitos, sendo absolutamente lógico e coeso, portanto de fácil assimilação, como convinha para a própria organização das ações do poema.

²⁴ Formariam os seguintes pares entre os sonetos e as partes do discurso: Exórdio e Pandemos, Narração e Anósia, Confirmação e Urânia e Epílogo e Amátia.

A clareza do discurso, nesse caso, é proporcional ao entendimento e ao convencimento da proposição imposta no exórdio, que no primeiro soneto “Pandemos” representa a cópula, assunção do amor carnal, entre o esperma de Urano e as águas do mar, como já referido, e o período de gestação da deusa do amor, e, por essa lógica, tem-se por epílogo a fixação de Afrodite na terra, no último movimento: “Amátia”, uma vez que os títulos dos poemas direcionam um sentido mínimo, no qual a sonoridade pode ser equiparada ao uso da cor pelo pintor, dada o seu grau de sugestão.²⁵

Note-se ainda, que, em se admitindo a validade de tal proposição, o poeta haveria definido claramente o ritmo poemático ao eleger um discurso estratificado, ao fundir a música do soneto com o ritmo quaternário epidítico, expondo sobremaneira a efetividade da estrutura utilizada, o que não pode ser interpretado como um mero recurso poético exterior, mas como um ritmo ancestral da arte de narrar, e, portanto, inerente às profundezas do *logos* psíquico do homem ocidental.

Agora, se poderá observar a refração aludida, ao se fazer uma tentativa de leitura conjuntural dos sonetos, de acordo com a proposição do discurso retórico remanescente, que justifica em si mesmo a proposta de ler algo que em cada leitura se metamorfoseia em outra. No entanto, acredita-se que a leitura estrutural dos poemas pode, de alguma maneira, suscitar elementos críticos que ampliem o espectro dessa empreitada, pois se em cada leitura é possível uma nova percepção, se terá sempre novas observações críticas, sendo que estas, a seguir, são apenas uma parcela de uma estrutura que permanece infensa ao embate direto com a pontualidade da análise literária.

²⁵ No posfácio ao volume *Metamorfoses...* Sena expressa que os poemas são líricos, entre elegias e odes, ordenados de forma épica. O *epos*, conforme se quer caracterizar no quarteto de sonetos, ao que se vê, sobrepõe a força lírica. Daí decorre a idéia de associá-los a técnica retórica utilizada para a poesia épica.

De alguma maneira, com a multiplicidade *ad infinitum* do entendimento de cada leitura, que não deve ser encarada de maneira metafórica, pois qualquer leitura, por definição, é diferente da outra; porém de maneira a aquilatar o magma “lingüístico”, abundante no atravessamento sempre renovado do neologismo, como estrutura indecifrável, dado o movimento contínuo de sua significação.

A opacidade do texto indecifrável propõe um novo manejo com a forma de se ler poesia, e de se aproveitar outros elementos críticos. Note-se que há um movimento de abertura para o entendimento do poema e da poesia. Por essa ótica, a expansão da leitura indicaria o preceito teórico de expansão crítica, no uso de novas ferramentas e nova aparelhagem exegética, que pode estar tanto em outras artes, como é o caso das artes plásticas e da música, constantes na poesia seniana, como no discurso acadêmico quanto no filosófico. Assim, nota-se que o poeta-crítico é aquele que para alçar sua mensagem e sua obra, vale-se de toda espécie de informação que o conhecimento dispõe, em uma leitura aberta e sem preconceitos.

2.1.1 Soneto I: Pandemos

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

Que vúlcius defuratos, que inumana
sussúrica donstália penicela
às trícotas relesta demiquela,
fissivirão boíneos, ó primana!

Dentívolos palpículos, baissai!
Lingâmicos dolins, refucarai!
Por manivornas contumai a veste!

E, quando proliferem as sangrárias,
lambidonai tutílicos anárias,
tão placitantes como o pedipeste.

Este soneto, como já aludido, e de acordo com a tese da retórica remanescente do discurso epidítico, sugere a gestação de Afrodite, lançada pelo esperma de Urano em contato com as águas marítimas. Do movimento das vagas do mar exsurge a metáfora da respiração recém formada, talvez seus primeiros vagidos, ou ainda os batimentos do coração, mimetizados pelo movimento marítimo em consonância com a sístole e a diástole humana, numa bela prosopopéia. Extrai-se a idéia do nascimento da deusa, aproximando a ilação de que esse soneto seria o exórdio, ou seja, o princípio. O título, “Pandemos” instaura uma aura de petrificação, como uma espécie de transtorno do mundo e dos tempos em face ao amor, vulgar e sublime que Afrodite desperta.

O apelo erótico expande-se por todo o soneto. Na entonação conferida pelas exclamações se tem uma curva ascendente, como se o sujeito poético buscasse uma espécie de cume, feito pelo nascimento de Afrodite, como um gozo em si mesmo; êxtase total, da Terra, do mar e dos ventos, enfim, de toda a natureza em comunhão para saudar sua esfuziante beleza.

A segunda estrofe parece descrever os atrativos da deusa: “Que vúlcius defuratos, que inumana/ sussúrica donstália penicela,”. O “que” inicial da estrofe possui valor gramatical de pronome indefinido exclamativo, cujo fechamento da frase no final da estrofe é efetuado pela interjeição “ó”, cunhando a admiração do sujeito poético e organizando a tonalidade surpreendente do sujeito poético. A palavra dicionarizada “inumana” aponta para a supra-existência de Afrodite.

O primeiro terceto é composto inteiramente de versos exclamativos. Segundo Adorno (cf. 2003:141-149), em ensaio dedicado ao estudo dos sinais de pontuação: “O ponto de exclamação não se assemelha a um ameaçador dedo em riste?” – trata-se, ao que parece, de uma pergunta irônica pelo mau uso dos sinais de pontuação pelos poetas,

mostrando a imperícia técnica e o afastamento da poesia de sua faceta musical; no entanto, no caso desse soneto, cuja entonação e associação psíquica norteiam seu sentido possível, o ponto de exclamação ganha um novo contorno, e deixa de ser o “gesto de autoridade” da visão de Adorno para se transformar na própria chave semântica do poema, ao auxiliar o desvendamento dos vocábulos neológicos²⁶. Os complementos diacríticos, portanto, tornam-se eixos principais que aumentam a carga de exaltação das formas de Afrodite.

As palavras femininas: “sangrárias” e “Lambidonai” criam um contexto associativo com o corpo humano e deixam sugestionadas as palavras sangue e língua, que possuem um forte campo semântico sexual.

Na última estrofe, há uma pausa na cesura do primeiro verso logo após a conjunção aditiva “e”: “E, quando proliferem as sangrárias,” – cuja interrupção aponta para um termo do restante da apresentação da deusa. Nessa estrofe, ainda, há o uso de uma palavra dicionarizada, de origem sânscrita (*anárya*): anária, que significa “aquele que não é ária, não pertence aos povos arianos (indo-europeus); anariano”, segundo o *Dicionário Eletrônico Houaiss – versão 1.0*; essa palavra reitera que Afrodite, por extensão de sentido, não faz parte deste mundo, está além dessas plagas.

O último verso se reveste de uma estrutura sintática bastante comum utilizada para estabelecer comparação entre termos: “tão placitantes como o pedipeste”. “Tão” e “como” estabelecem a comparação. Ao se verificar a etimologia de “pedipeste” nota-se que se trata de um vocábulo construído pelo antepositivo latino “ped”, que significa atacar, lançar-se, precipitar-se, segundo o *Dicionário Eletrônico Houaiss – versão 1.0*, e, ao juntar-se

²⁶ A entonação sugerida pelas exclamações e perguntas retóricas utilizadas por Jorge de Sena foi estudada no ensaio de Frederick G. Williams: “Elementos estilísticos na poesia de Jorge de Sena” (SHARRER e WILLIAMS (orgs.), 1981: 110-128), e serve como base para a análise retórica que se pretende empreender.

esse antepositivo ao substantivo feminino “peste”, tem-se uma palavra que significa lançar a peste, ou, extensivamente, deitar a maldição do amor de Afrodite sobre a Terra, e, ainda se relaciona ao corte do pênis de Urano. O verso ganha em plasticidade, pelo oxímoro sugerido com “placitantes”, que pode ser lido como aquilo que é muitas vezes plácido, suave, ao mostrar que o feitiço de Afrodite é doce e contraditório como a própria natureza.

No plano fônico, há uma repetição sistemática da consoante “m” e “n”, gerando a eufonia sonora que atua em conjunto com o ritmo ágil da cesura do soneto, completando sua estrutura musical.

2.1.2 Soneto II: Anósia

Que marinais sob tão pora luva
de esbanforida pel retinada
não dão volpúcia de imajar anteada
a que moltínea se adamenta ocuva?

Bocam dedetos calculando a fuva
que arfala e dúpia de antegor tutada,
e que tessalta de nigrors nevada.
Vitrai, vitrai, que estamineta cuva!

Labiliperta-se infanal a esvebe,
agluta, acedirasma, sucamina,
e maniter suavira o termidodo.

Que marinais dulcífima contebe,
ejacicasto, ejacifasto, arina!...
Que marinais, tão pora luva, todo...

Nesse soneto há a epifania e a carnavalização na caracterização de Afrodite, indicando o prazer orgástico e orgiástico do mar, ressaltando a beleza da deusa e sua predominância sexual. Pode ser equiparado ao início da narração, de acordo com a linha de raciocínio até aqui desenvolvida.

A primeira estrofe se compõe de uma pergunta:

Que marinais sob tão pora luva
de esbanforida pel retinada
não dão volpúcia de imajar anteada
a que moltínea se adamenta ocuva?

Pode-se intuir a seguinte indagação: como é possível algo tão belo e desumano de pele tão branca sair das águas do mar em direção à praia? Nota-se que o sujeito poético também se deixa seduzir pelos encantos da deusa, e é da sua perplexidade que surge a possibilidade de também seduzir o eventual leitor. É óbvio que estabelecer qualquer leitura para esse poema já é uma redução, pois advém do cariz dinâmico e sempre em movimento a própria fundação da poeticidade do texto.

Note-se que na passagem do verso 1 para o 2, Sena opera a figura do cavalgamento ou *enjambement*, o que ilustra a construção formal regulada com o aparato técnico-poético, a despeito do léxico neológico empregado, somente para se mencionar a forma rigorosa do soneto conforme já apontado.

A segunda estrofe é feita de uma ascensão exclamativa e sugere a cópula sexual/verbal:

Bocam dedetos calcurando a fuva
que arfala e dúpia de antegor tutada,
e que tessalta de nigrors nevada.
Vitrai, vitrai, que estamineta cuva!

A fusão de palavras que indicam partes do corpo: bocas, dedos, vulva e as ações: arfar, nevar, olhar; são possibilidades de leitura dessa passagem. Nota-se aqui o forte apelo erótico que a sonoridade sugere, em consonância com o significado do título do soneto, *Anósia*: que pode ser lido como “não sacra, maldita” (P2: 222), conforme as notas de Jorge de Sena. Assim, a dimensão profana, de uma deusa na qual a grande metáfora é o próprio mundo secular, rigorosamente alheio a uma visão positiva do sagrado, que nesse caso

toma contornos primais e escatológicos, conferindo ao mito uma carnalidade pungente.

Aqui, supõe-se que o corpo de Afrodite já estaria formado e prestes a desprender-se de sua concha, em direção à praia. O termo “marinais”, repetido na primeira e na última estrofe, em circularidade, fixa o corpo que está ainda nas vagas oscilantes do mar.

Esse soneto é muito mais sexual que o primeiro. Há descrições inteiras de cópula sexual, e com uma certa capa grandiloqüente que ultrapassa a mera descrição e semantiza esses atos como uma festa dos sentidos, talvez uma exaltação de um paganismo imemorial.

2.1.3 Soneto III: Urânia

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

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

Adónica se esvolve na ambolia
de terso antena avante palpinado.
Fimbril, filível, viridorna, gia

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

Já externada das valvas, Afrodite mostra suas curvas deslumbrantes. É

um ser que emerge juvenil e belo, com as águas ainda escorrendo pelo corpo:

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

Note-se o último verso do quarteto, que posiciona a aparição da beleza: “transcurva de aste o fido corpo tanto...”, ao anotar que é um corpo cheio de curvas, de insuspeitados recortes, que se excede em si, cheio de graça, e com grande força de sedução. A mistura de “mar” com “imaculado”, sugere a tensão sexual primeva com a água: “imarculado e róseo, alviridente,”, considerando-se que “róseo” remete ao sexo de Afrodite. Assim, a pureza é manchada pelo próprio mar, erigindo uma outra pureza, ligada à liberdade física e sexual, pois para uma deusa, o dualismo sagrado/profano possui outra acepção, mais profunda e menos dividida.

De acordo com a leitura proposta, esse excerto seria uma espécie de confirmação, como o próprio título do soneto sugere: aquela que descende de Urano, do amor celeste. No posfácio ao livro, Jorge de Sena asseverou:

E os sonetos são na verdade a conclusão deste livro, como se, da concha tão rica da Morte, Afrodite brotasse qual a do quadro de Botticelli: e creio que a primeira quadra do terceiro dos sonetos descreve exactamente isto mesmo (P2: 155).

Jorge de Sena compara a beleza de Afrodite com a beleza de Adônis: “Adónica se esvolve na ambolia/ de terso antena avante palpinado – símbolo da beleza no panteão grego.

Afrodite é filha da morte de Urano, que representa, entre outras coisas, o céu. Assim, pode-se concluir que a deusa é o produto do acasalamento do céu com o mar, uma imagem de alta voltagem poética que resume a força imaginativa de Jorge de Sena.

Com a aparição de Afrodite, o dia anoitece em luz ardente, identificável na figura do oxímoro: “Transcorre uníflo e suspentreme o dia/ noturno ao lia e luçardente ao cado.”, como se a natureza sofresse um cataclismo ao reconhecer sua nova deusa, pois o dia escurece, perante as forças ambivalentes do feminino, que englobam todas as pulsões sexuais.

Além disso, Afrodite é a imperatriz de toda a terra, confirmando a idéia de totalidade da natureza já referenciada, sendo, dessa maneira, improvável dimensioná-la por preceitos que não considerem a relação com a terra como um envolvimento passional e primitivo, e que, de saída não seja uma inversão do sagrado, conforme pressupõe algumas religiões monoteístas.

Pode-se pensar ainda, em um paralelo com as crenças terrenais, sendo que Afrodite, afora seu lugar determinado no panteão grego, assume o mesmo valor que o Sol, a Lua, o Oceano, o vento etc... Como uma dádiva natural que existisse imemorialmente.

2.1.4 Soneto IV: Amátia

Timbórica, morfia, ó persefessa,
meláina, andrófona, repitimbídia,
ó basilissa, ó scótia, masturlídia,
amata cíprea, calipígea, tressa

de jardinatas nigras, pasifessa,
luni-rosácea lambidando erídia,
erínea, erítia, erótia, erânia, egídia,
eurínoma, ambológera, donlessa.

Áres, Hefáistos, Adonísio, tutos
alipigmaios, atilícios, futos
da lívia damitada, organissanta,

agonimais se esforem morituros,
necrotentavos de escancárias duros,
tantisqua abradimembra a teia canta.

Já ereta e em direção à terra firme, fecha-se o ciclo da concepção, gestação, nascimento e contemplação de Afrodite. A deusa é aclamada pelos deuses e pela natureza, confirmado pelos epítetos dos versos “erínea, erítia, erótia, erânia, egídia,/ eurínoma, ambológera, donlessa.” Esse soneto pode ser visto, então, como o epílogo.

A primeira estrofe inicia o processo de contemplação, que miticamente está demarcada com a sugestão de deitar-se na areia da praia. A praia,

literariamente, é o local ideal de contemplação, das perguntas filosóficas mais centrais, ao se confrontar o pontilhismo do horizonte. Note-se, que a emancipação do mar a coloca por derradeiro no plano terrestre. O processo de contemplação inicia-se:

Timbórica, morfia, ó persefessa,
meláina, andrófona, repitimbídia,
ó basilissa, ó scótia, masturlídia,
amata cíprea, calipígea, tressa

Nas suas notas ao poema, Jorge de Sena, há a acepção de várias palavras dessa estrofe, podendo-se demarcar o campo semântico de várias delas, conforme o quadro abaixo:

| | |
|------------|----------------------------|
| Timbórica | Que abre ou cava sepulcros |
| Persefessa | Rainha do inframundo |
| Meláina | Negra |
| Andrófona | Devoradora de homens |
| Basilissa | Rainha |
| Scótia | Sombria |
| Calipígea | De belas nádegas |

(P2: 222)

Assim, de acordo com as definições das deformações das palavras oferecidas pelo próprio autor, tem-se que um campo semântico definido: Trata-se de uma rainha, negra e sombria, de belas nádegas, que passeia pelo inframundo a devorar homens e violar mortos. Até os mortos voltam para o chamado sexual diante de Afrodite. Logo, todos os atributos consagrados à deusa apontam para a carnalidade premente, sua grande força e qualidade.

O verso 9 congrega alguns deuses do Olimpo para vê-la: “Áres, Hefáistos, Adonísio, tutos”, pois já cativou a homens e deuses, ou, visto de outra forma, todos já estão completamente absorvidos pela deusa. É importante demarcar que a vontade da deusa

sobrepuja qualquer outra vontade, e não há qualquer ser vivo que se mova com espontaneidade após sua aparição, e, de alguma forma, já não esteja rendido por ela.

No último terceto, já familiarizada com seu corpo e com a terra a teia da vida canta:

agonimais se esforem morituros,
necrotentavos de escancárias duros,
tantisqua abradimembra a teia canta.

O belo fecho: “a teia canta” indica a vitalidade da deusa, uma espécie de vigor terrível que se adensa conforme conquista a praia, e, domina a região sublunar do inframundo.

Note-se, neste último movimento o afirmado pelo crítico Ángel Crespo, que a Afrodite total seria hermafrodita, agradando tanto aos homens quanto às mulheres, como uma espécie de deusa catalisadora de toda pulsão sexual e amorosa no plano terrestre e olímpico.

2.2 Elaboraões suscitadas pelo *corpus* poético

Se a filosofia desde meados do século XIX tendeu a encaminhar a “história” para seu fim, Jorge de Sena, em sua série plástica, no livro *Metamorfozes*, reafirmou a historicidade da experiência estética, calcada na peculiar visão de um sujeito poético ambíguo e sincrônico cuja enunciação utiliza, e ao mesmo tempo repele, as idéias modernas, ao primar também por uma visão classicista da escritura poética, conforme se depreendeu do uso dos sonetos e da sugestão da retórica clássica, como se esse binômio funcionasse como *argumento*, no sentido que Agamben atribuiu aos antigos, já que tanto o soneto quanto a retórica criam o *lugar* axial dessa criação seniana; dada à importância desses sonetos derivarem exatamente da convergência entre a tópica retórica e o esvaziamento

semântico dos neologismos:

[...] a tópica, por sua vez, concebia o seu ofício como a construção de um lugar para a palavra, e este lugar constituía o argumento. O termo argumentum deriva do mesmo tema argu que é encontrado em argentum, e que significa ‘esplendor, clareza’. Arguo significa originalmente ‘faço brilhar, clareio, abro um caminho para a luz’. O argumento é, neste sentido, o evento iluminante da palavra, o seu ter-lugar.” (AGAMBEN, 2006: 92).

Se o fim da história, tantas vezes vaticinada no século XX, e, por conseguinte a perda da capacidade da arte de chegar até o humano caracterizaram o início de uma noção moderna que depois se intensificaria e se ramificaria em inúmeras variantes, o que se pode depreender pela leitura dos poemas de *Metamorfozes* (que inicialmente se chamaria *Museu*), notadamente nos sonetos, é certo repúdio das idéias filosóficas da modernidade, que não poderiam retirar a força diacrônica da história e a relação polivalente com a escritura poética. O que se tem, em Jorge de Sena, é a compreensão da historicidade e da trans-historicidade do signo poético, e que essa relação sequer pode ser encarada como uma dicotomia, mas como uma imanência entre o devir da história e a finitude do sujeito poético enunciator ao construir de maneira original o próprio arco de sua temporalidade, definindo sua identidade em relação ao presente e, literariamente, pode-se aludir como uma espécie de postura crítica e revisionista do cânone poético, tantas vezes imóvel e estagnado²⁷.

O “museu” de Jorge de Sena é seleção de coisas e lugares e tempos históricos e também pontos de vista. Essa característica denota que todos os valores inerentes a esses elementos também são subvertidos e redimensionados, como se a própria feitura desse “museu” fosse um aporte para o debate e, em última instância, para a problemática entre

estabelecimento e invenção. Gianni Vattimo pontuou de forma esclarecedora o funcionamento desse “museu” de valências estéticas:

Por conseguinte, o estatuto da obra se torna constitutivamente ambíguo: a obra não visa a um êxito que lhe dê o direito de colocar-se dentro de um determinado âmbito de valores (o museu imaginário dos objetos providos de qualidade estética); seu êxito consiste, antes, fundamentalmente, em tornar problemático esse âmbito, ultrapassando, pelo menos momentaneamente, seus limites (VATTIMO, 2007: 42).

Essa citação de Vattimo desmonta até mesmo a própria caracterização, das valências constitutivas do poeta-crítico, apontada por Leyla Perrone-Moysés, conforme se viu anteriormente.²⁸ Se a modernidade enfraqueceu a historicidade da obra de arte, a reafirmação da existência das obras poetizadas na série plástica, desdobra o objeto relacionado, note-se, sem nunca ser a obra ela mesma, porém a aferição poética dela. Esse dado fez com que Jorge de Sena retomasse de certa maneira a *aura* do objeto artístico, de acordo com a definição de Walter Benjamin: “a única aparição de uma realidade longínqua, por mais próxima que ela esteja” (BENJAMIN, 1980: 10). Outra vez torna-se possível à fruição do objeto artístico, e dessa fruição se organiza a passagem entre passado e futuro, mas sempre de maneira crítica, participativa, como aponta Vattimo. O poder de rever um recorte da tradição ritualiza o processo de apreensão poética, pela presença de uma imagem da obra de arte, em *Metamorfoses*. Essa compreensão do fenômeno poético coloca Jorge de Sena em um impasse crítico em relação ao próprio devir desautorizador da modernidade, que tende a anular o lugar do poeta e de sua fala no mundo. Torna-se, de acordo com a interpretação de Jorge Fernandes da Silveira “*o bem sucedido projeto literário de assistir ao século XX*”

²⁷ Note-se o interesse persistente de Jorge de Sena pela Literatura Inglesa, conforme os dois volumes *A Literatura Inglesa* (LI: 1989), *Inglaterra Revisitada* (IR: 1986), bem como a seleção, o prefácio e as notas de *Novelas Inglesas* (1963), ao passo que muitos dos seus pares interessam-se quase que exclusivamente pela Literatura Francesa.

²⁸ Vide página 65-66.

(SILVEIRA, 2003: 287), conforme a teoria do assentamento desenvolvida por Silveira, que privilegia um estado de atenção participante do poeta, pois, de fato há a preocupação da legibilidade estética em um século pleno de experiências que obnubilaram a capacidade crítica de *olhar* para a história.

Assim, há uma dupla afirmação da obra de arte e uma tentativa, bastante bem sucedida em recolocar o poeta como aquele que vê mais alto e mais longe, a antena da raça ao qual aludia Pound, pois se recupera a função de vidência e testemunho do mundo. O testemunho, tantas vezes apontado como característica orgânica da obra seniana, remete o leitor a um diálogo, a uma alteridade entre a presença da obra de arte e a visão peculiar da imaginação poética. É dessa maneira que Jorge de Sena achaca a descontinuidade primacial da modernidade.

Nesse passo, ao conclamar o passado, aponta-se para a possibilidade de se entender o presente pelas vias do tempo histórico escoado e confere ao sujeito, encruzilhado na extrema ponte do instante, a utilização e a compreensão de seu lugar no mundo, delegando, ainda, a esse sujeito construtor, a elaboração de sua própria significação.

Notadamente, e daí exsurge sua manifestação crítica mais dilatada, os *Quatro sonetos a Afrodite Anadiómena*, ao se tornarem poemas que podem ser lidos indefinidamente de diversas maneiras, sob o estandarte de várias tradições, colocam em primeiro plano a relação do poema com seu leitor, e, estabelece, em última análise, uma relação generosa e aberta com o fato literário.

Por esse ângulo, os *Quatro sonetos a Afrodite Anadiómena* estariam necessariamente vinculados a um preceito crítico anterior a sua feitura, da crítica à metáfora tradicional e da crítica ao poema lírico corrente do século XX. Se, em um horizonte mais

vasto, é possível dinamizar os sonetos nessa apreensão, por outro lado, é possível aproximar Afrodite à idéia de Musa, que se referiria à própria poesia – metapoema explícito que alçaria as intenções de um sujeito poético que fizesse re(nascer) todo o vigor de uma nova tradição. cujo enfraquecimento mimético operasse em prol de um canto primal, de uma poesia que retirasse seu esqueleto da poesia clássica mais que investisse, com a mesma intensidade, em um campo de manobra até então pouco explorado pela lírica portuguesa, configurado pelo psiquismo e pelas pulsões mais cavernosas do ser humano.

Assim, o *a priori* dos sonetos seria eminentemente crítico, pois estaria numa situação de desfazimento de toda uma perspectiva poética estabelecida desde o início do século XX, com a assunção de certa corrente metafórica e analógica. Conforme se verá, o intuito de inovação, também está nos textos críticos, amarrando sobremaneira o eixo de toda a obra.

Com a crítica, fez-se poesia até então desconhecida pelo aparato teórico do grande público, forçando de alguma forma a renovação para a leitura de uma nova concepção poética. A finura dos sonetos, então, estaria em aumentar o campo de ação da própria poeticidade, com o vigor erótico do nascimento dessa deusa Afrodite-Musa-Poesia.

É óbvio que todas essas aproximações estabelecidas para a leitura do *corpus* poético dependem dos pressupostos desenvolvidos. Dentre eles, destaca-se novamente, o esvaziamento semântico; o esqueleto retórico quaternário; os significantes sabotados do léxico, a sonoridade hipnótica e o direcionamento mínimo depreendido dos títulos dos poemas. Depois desses elementos, e crendo-se que a metáfora tradicional se apóia em objetos conhecidos e palpáveis, pode-se supor a retirada de um processo analógico de conhecimento para um entendimento afora dos ditames do logocentrismo, em que a razão não pudesse mais, sozinha, dar conta do empenhamento do poeta com seu poema, e, logo depois,

com seu leitor.

A ausência “das fixações de sentido” implanta uma nova percepção, baseada predominantemente na intuição do leitor e na sua força de associação sinestésica, sendo que as leituras efetuadas desses sonetos, por definição, não poderão cristalizar-se, em detrimento do próprio movimento incessante das imagens do poema.

3 SOBRE O *CORPUS* CRÍTICO

A leitura do *corpus* crítico de Jorge de Sena se efetivará pela atenção a alguns vetores que se repetem e se evidenciam no decorrer dos livros propostos: *Dialéticas Teóricas da Literatura* de 1973 e *Dialéticas Aplicadas da Literatura* de 1978, ambos dedicados exclusivamente ao estudo da poesia, frise-se, além de passagens de alguns de seus estudos camonianos. Deste *corpus* crítico, sobressaem dois grandes enfoques: o embate da tradição e da modernidade, caracterizado pela tensão entre o acervo clássico e as conquistas do século XX, conforme as análises das obras de Alexandre Pinheiro Torres, Bernadim Ribeiro, Camões, Eugênio de Andrade, Helder Macedo, Mauriac e Rubén Darío; e o discorrer teórico que privilegia o engenho crítico, propondo novas percepções da análise literária.

Um desses vetores configura-se na necessidade de criação de uma maneira de ler a poesia objetivamente, tirante os impressionismos e as recensões de ocasião, construindo uma estratégia que se pretendia “isenta”, típica da neutralidade científica, ainda que tal proposta seja idealista, pois o ponto de vista do crítico, a tomada de partido e o viés ideológico quase sempre estão desenhados na feição da própria crítica, tornando-se um pressuposto que define a cosmovisão do autor.

Talvez pela sua formação em engenharia e por certa obsessão formal, Jorge de Sena tenha favorecido a apreensão numérica e quantitativa, em que operações aritméticas básicas constroem paralelos e relações entre os termos poéticos, como pode ser observado em sua principal teoria literária intitulada: *Ensaio de uma tipologia literária* (DTL: 23-106). Nesse estudo, cria-se uma forma dialética de avaliação literária, conforme se mostrará oportunamente.

Outro vetor que merece atenção é o estabelecimento de certa tradição portuguesa com o estudo dos poetas do Cancioneiro e da figura onipresente de Camões – exemplo de sua teoria da tipologia literária, uma vez que Sena o usou para ilustrar o seu método crítico, a partir de um soneto camoniano. Dessa aproximação: Camões, o poeta português por antonomásia, e a aplicação de seu método crítico, nota-se o enlace e a tentativa de atualização do mundo desde a mais arraigada tradição, criando uma área de confronto de grande interesse.

Nessa área de embate, entre a atualização e a apreensão de um repertório clássico, da mesma maneira que se viu nos sonetos, cria-se um eixo experimental que também perpassa a questão da recepção do código poético, colocando novamente a leitura em primeiro plano.

3.1 A crítica como componente de criação

Desde meados do século XX houve uma acentuação da tendência de legitimar a literatura com preceitos teóricos e críticos. Efetivamente, os poetas se depararam com várias *manias* críticas e com o *terrorismo teórico*, para citar as expressões de Antoine Compagnon (2003). Há uma efetiva profusão de teorias, de esquemas, de filiações filosóficas, de postulados e manifestos que procuravam indicar a qualidade do fato estético, mas sempre se afirmando enquanto teoria, preliminarmente. Essa grande gama teórica é proveniente, além de um pensamento global de avanço científico que caracteriza o século XX, dos inúmeros modernismos e manifestos já aludidos.

Essa afirmação, de *terrorismo teórico*, claro está, não diminui a importância das vanguardas, naquilo que tange a possibilidade ilimitada de experimentação de projetos pessoais. No entanto, de algum modo, a função programática das vanguardas é um

segundo momento, já da sua estabilização, e, portanto, de sua estagnação. O contra-senso se verifica nesse ponto: os modernismos que tentaram permanecer estáveis, logo perderam sua força inicial e se coadunaram com a ordem e com a previsibilidade.

A originalidade e a força da obra literária se verificavam, além da obra criativa pura, na capacidade de se criar um método crítico eficiente para reger o universo complexo da poesia moderna, ou ainda, na capacidade de registrar as reflexões críticas acerca do seu próprio tempo, numa atitude autorizadora da obra criativa pura. Conforme o emblemático ensaio de T. S. Eliot, *A função da crítica*:

Se de fato uma extensa parte do ato criador envolve a crítica, não seria autenticamente criadora uma extensa parte do que chamamos “textos críticos”? Nesse caso, não estaríamos diante do que seria propriamente crítica criadora? A resposta parece ser a de que não se trata aqui de nenhuma equação. Admiti como axiomático que uma criação, uma obra de arte, é autotélica; e que a crítica, por definição, opera sobre algo que lhe é distinto. Conseqüentemente, podemos fundir criação com crítica como podemos fundir crítica com criação. A atividade crítica encontra sua suprema e verdadeira plenitude numa espécie de união com a criação do trabalho do artista (ELIOT, 1989: 58).

Ora, essa passagem ilustra de maneira evidente a função da crítica como o discurso que pode comportar, à sua maneira, a obra criativa pura, atingindo um ponto muito além dos preceitos críticos mais correntes: o da interpretação, o do julgamento e do valor didático, e, como queria Eliot, da “correção do gosto”, em última instância, criação em si mesma.

A modernidade, nesse passo, cede à razão crítica. As construções críticas passam a iluminar o campo poético, ou até mesmo a atravessá-lo, pois, como se vê da imensa gama de metapoesia praticada no século XX, a tentativa, no próprio texto literário, de uma resposta às questões críticas e estéticas daquele contexto.

Pouco depois, apercebeu-se que a própria crítica estava imbuída de grande força criativa, que ela mesma partia de uma razão, pra chegar a uma textualidade

notoriamente criativa. A resposta e o desenvolvimento de suas próprias questões estava, ambigualmente, na expressão criativa, que já não precisava partilhar de um composto extremamente teórico, sendo uma abertura de expansão para outras disciplinas, e que não possuía, necessariamente, o esteio metodológico. Daí, é possível pensar na crítica poética de Octavio Paz. Ou nas longas frases melódicas de Borges, que tratava a crítica com o mesmo olhar de criador mítico que dispensava para a poesia. É possível pensar ainda nos manifestos em verso ou na linguagem sincopada das sentenças do “plano-piloto para poesia concreta” (cf. *Teoria da Poesia Concreta*, 1975: 156-158) escrito pelos concretistas Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos.

Assim, houve um entrecruzamento dos discursos, entre a razão crítica e a poesia, ambas se compondo como um único aporte, qual seja: o crítico-criativo. Ambos segmentos lingüísticos almejavam a crítica e a poesia, concomitantemente. Talvez essa seja a característica mais visível, mais central e mais definidora (e também mais senso comum) da poesia moderna²⁹.

João Alexandre Barbosa é esclarecedor acerca desse tema, e afasta a cizânia que paira sobre a obra crítica que advém, precipuamente, do ato criador primário do impulso da escrita:

Já afirmei aqui mesmo, ou se não afirmei, subscrevi o que se afirmou, que acredito ser a crítica um gênero literário [...]. A transformação aí usada tem uma referência direta com uma possível intensificação da realidade por meio da expressão verbal que é, quando menos, um trabalho de criação (BARBOSA, 2006: 113).

²⁹ Apesar de ser um pensamento do domínio do senso comum, não é possível afirmar que já se tenha atentado para os desdobramentos dessa característica para a escrita poética e crítica contemporânea, pois as conseqüências da figura do poeta-crítico ainda não foram estudadas completamente para se entender as questões estéticas e críticas atuais, que não se resolvem somente com o impasse da existência ou não de uma “pós-modernidade”.

Afirmar que a crítica pode ser uma atividade difusa entre interpretação, julgamento e criação, ou seja, sopesar que ela possa tanto valorar e esclarecer, quanto, no bojo dessa reflexão, gerar a criação em si, permite uma visão de totalidade da obra poética com a crítica, um eixo que se perfaz na circularidade latente desses dois discursos. É dessa circularidade que as valências do poeta-crítico exurgem e um complexo ideário se desenha. A estratégia de enunciação entre a crítica e a poesia estabelece um ponto em que não é mais possível divisar as duas searas, uma imbricação em que, ao mesmo tempo que se totalizam os dois discursos, dá-se a ver o processo de autolegitimação da própria obra, pois se começa a pensar a crítica pela própria poesia e vice-versa, pois os valores críticos dos quais o poeta se vale, estão desenvolvidos e atualizados em seu discurso poético.

Dito de outra forma, tanto a poesia quanto a crítica são sopesadas pelo mesmo valor, qual seja: a criação. Torna-se, então, um laboratório, uma textualidade oficial, em que se persegue a própria feitura da criação, os interesses comuns de um universo em que o ponto mais alto é a própria poesia e a sua expansão via consciência crítica.

Da mesma forma, Horácio Costa, dá a ver entendimento semelhante, quando se refere ao estudo de Emir Rodríguez Monegal, acerca da “biografia literária” que Borges empreendeu em sua obra:

En pocas palabras, *Borges: una biografía literaria* [...] propone al lector, en un juego característicamente borgiano, su identificación como uns eslabón más en el tejido intertextual sobre el cual se sostiene el edificio (la “biblioteca”) de la poética de Jorge Luis Borges, que incorpora crítica y, estilísticamente en su ser (COSTA, 1998: 260).

Vê-se que também para Costa é possível a combinação de estratos discursivos, em que a literatura se sobressaia ao discurso crítico, contaminando sua expressão.

Jorge de Sena escreveu sobre o poeta-crítico no ensaio *O poeta e o crítico na mesma pessoa – um depoimento sobre algumas décadas de experiência pessoal*:

Reciprocamente, grandes críticos tem havido – desde os que se dedicam a uma crítica jornalística aos que se dedicam a uma altamente técnica ou erudita – que não foram escritores no sentido “criador” da palavra, ainda que não seja descabido acentuar que toda a crítica de categoria, por mais estritamente técnica ou erudita que seja, não dispensa qualidades de imaginação criadora ou de penetração específica, normalmente associadas com a literatura de criação (*DTL*: 244-245).

Nesse excerto se vê que pela penetração crítica, altamente técnica, é possível indicar um caminho para a obra de criação que, em si mesma, não tinha alcançado.

Parte-se, portanto, de um discurso que contamina o outro. E, logo adiante:

Assim sendo, não se vê que incompatibilidade possa existir entre ser-se escritor e crítico, como ainda se pensa que existe. Por certo que o escritor que se dá a si mesmo uma larga informação e disciplina crítica (exigidas por uma actividade profissional) tenderá a ser mais lúcido em relação à sua criação. Mas nunca absolutamente. O acto de escrever ou de criar pelo uso da linguagem é motivado por causas e impulsos mais profundos que quanta cultura exista no espírito criador (*DTL*: 245-246).

Assim como Eliot e Barbosa, Jorge de Sena julga perfeitamente normal o acúmulo do crítico no poeta e vice-versa. Além de entender que essa relação é trivial, acentua que a informação gera a lucidez da obra criativa, ainda que não seja um pressuposto. Essa visão, racionalista e dedutiva, desenha a base da estrutura de toda a obra, que parte, ao que parece, da crença de que a cultura deva ecoar largamente pelas balizas e escolhas da criação e da crítica. Jorge de Sena nota que muitos preceitos da escrita criativa são dados pela reflexão crítica:

Ainda quando se admita e reconheça o automatismo surrealista que, de um modo ou de outro, tanta importância veio a ter na poesia dos últimos cinquenta anos, não menos, por paradoxal que pareça, tal automatismo comprova a existência desse elemento crítico na criação (*DTL*: 247).

O amálgama entre os dois estados de escrita, o crítico e o criativo, faz com que algo – que deveria, no caso das intenções surrealistas, sob certo ângulo, ser uma prática libertária, de desconexão racional e ampliação das faculdades obscuras do ser humano – torne-se um correspondente racional e programático, cumpridor de exigências preliminares ao gesto da escrita, como pressuposto e não como fim. Essa inversão de valores, notada por Jorge de Sena, vem demonstrar como, de certa maneira, ele não poderia ser um seguidor

ortodoxo do surrealismo, pois possui uma visão muito clara dos paradoxos críticos e psíquicos do automatismo.

Ao se pensar essas idéias entre a crítica e a poesia, de acordo com o *corpus* definido, sobressai o *Ensaio de uma tipologia literária*. Tal texto teve sua escritura iniciada em 1959 e, após um longo processo de gestação e apuramento, foi publicado em 1973, o que se supõe a *tese da vida* ou a colaboração crítica principal de Jorge de Sena.

No ensaio aludido, criam-se 22 planos de classificação tipológica para a investigação textual, em que se propõe um método de abordagem crítica constituído de pares antitéticos cotejados dialeticamente, para a estruturaração objetiva e ampla de um certo objeto de estudo. Assim, com essa proposta, Sena teria elidido o problema da definição dos períodos literários e do congelamento destas mesmas definições, tantas vezes tão díspares e inexatas, pois estaria relacionado a valores pré-determinados. Além disso, a diacronia não mais teria tanta força, pois se estaria “descolando” o objeto de análise de seu tempo, tendo em vista que os planos tipológicos são suficientes para contextualizá-lo de uma outra maneira.

Como se depreende no quadro delineado abaixo, há a tentativa de demarcar a literatura por um viés que não seja necessariamente histórico ou linear, nem que se atenha a tendências ou escolas literárias. É um pensamento, nesse sentido, menos preso aos ditames acadêmicos. Os planos tipológicos tentam abranger todos os matizes que, segundo a compreensão de Jorge de Sena, estavam presentes na criação poética. Trata-se do esforço crítico em “inventar” um método totalizador. Esse ponto é crucial para a configuração do poeta-crítico que visa à invenção e à crítica de maneiras simultâneas e inextrincáveis, sendo que uma amplia a valência da outra. Logo após o ensaio aludido, Sena escreve no mesmo volume o ensaio: *Sistemas e correntes críticas*, em que se justifica o método tipológico de apreensão da literatura desenvolvido no *Ensaio de uma tipologia literária*. Pode-se

depreender que ambos os ensaios possuem conexão essencial, observável por estarem presentes no mesmo volume: *Dialéticas Teóricas da Literatura*, e de forma seqüencial; primeiro Jorge de Sena cria o método, para depois situá-lo em meio às variadas correntes críticas predominantes na modernidade literária, além de conferir uma “edição” inventiva para seu livro de ensaios críticos, romanesca até, simulando uma “narrativa” em que dispusesse ao leitor de maneira organizada a argumentação de suas intenções crítico-criativas.

| Planos tipológicos | Pares antitéticos | |
|-------------------------------|--------------------------|----------------|
| 1- Situação ético-estética | Academicista | Modernista |
| 2- Situação ético-política | Reacionária | Progressista |
| 3- Emoção | Clássica | Romântica |
| 4- Correlação criadora | Subjectiva | Objectiva |
| 5- Expressão | Clássica | Barroca |
| 6- Plano psico-epistemológico | Intelectualista | Sensualista |
| 7- Plano erótico | Algidez | Sensualidade |
| 8- Imaginação | Realista | Onirista |
| 9- Representação funcional | Simbolista | Naturalista |
| 10- Fantasia | Abstraccionante | Concretizante |
| 11- Intelecção | Metafórica | Discursiva |
| 12- Eloquência | Elíptica | Redundante |
| 13- Correlação descritiva | Impressionista | Fenomenológica |
| 14- Vivência | Transcendente | Imanente |
| 15- Vidência | Egovidente | Cosmovidente |
| 16- Plano lógico | Mecanicista | Vitalista |
| 17- Sageza | Aquisitiva | De salvação |
| 18- Correlação mítica | Mitogénica | Céptica |
| 19- Sensibilidade | Totalizante | Diferencial |
| 20- Vontade criadora | Totalizante | Diferencial |
| 21- Visão | Primária | Complexa |
| 22- Tonalidade | Apaixonada | Contida |

Sistemas e correntes críticas achaca veementemente o impressionismo crítico e a imprecisão terminológica que, segundo Sena, são os responsáveis pela crítica sem qualidade praticada de forma contumaz em muitas das tendências coetâneas ao ensaio. Note-se a crítica que se faz da falta de método crítico:

Esta viagem rápida pela crítica contemporânea, através de alguns dos seus nomes mais ilustres, mostra-nos que por trás de cada atitude crítica ou de cada “método” há uma filosofia, ou, quando os críticos não são cientes disso, uma imprecisa confusão terminológica. Dir-se-ia que a condição *sine qua non* para o exercício original da crítica é a mesma que caracteriza os maus críticos: a ignorância dos pressupostos a que metodologicamente obedecem [...] (DTL: 137).

Nessa passagem, Sena aborda dois pontos importantes: a suposta falta de método e da própria incompreensão de certos métodos críticos, bem como a necessidade de um “exercício original da crítica”. Ora, ao se pensar em crítica, pode-se pensar em diversas valências: julgamento, posição ideológica, interesse acadêmico, entendimento da técnica poética, relações sociais, históricas, políticas etc. Mas quem pensaria, além de um poeta-crítico, em assentar um método para que sobressaísse sua própria originalidade? A originalidade, em si mesma, geralmente é atribuída às obras de criação. Não que Sena quisesse valorar que sua poesia é original, pois não é observável que ele possuía apreço a esse vetor, dada a multímoda obra erigida com ecos claros de vários escritores. A originalidade, nesse sentido, dá a ver a sua compreensão de poesia, outra vez, como expressão maior de seu testemunho, de sua cosmovisão, de sua relação com o mundo, pois até mesmo sua crítica teria que ter a marca inconfundível de um embate com o mundo de maneira libertária e vigilante, em prol de uma alta forma de educação.

Além disso, *Sistemas e correntes críticas* procura delimitar o interesse da crítica para a modernidade. Segundo Sena, a crítica não teria mais o condão de julgar as obras, mas sim de compreendê-las e conhecê-las. Essa idéia faz com que se afirme o seguinte: “A finalidade da crítica é o conhecimento racional da obra literária” (*DTL*: 149), Ora, o conhecimento racional impõe um fechamento para qualquer outro estado psíquico, ao contrário do proposto nos sonetos estudados, que visavam à expansão mental, em um pleno exercício de leitura e imaginação, o que seria um paradoxo se os sonetos e a crítica não tivessem outras formas de enlace, como se verá. O movimento da crítica, então, se baseia em uma construção, na estratégia de prever os próprios desdobramentos, de forma que o autor sempre tenha o controle daquilo que vai ser posto à reflexão. Logo se depreende que a metodologia crítica de Jorge de Sena está em consonância com seus objetivos estritamente coerentes, visão exata de engenheiro.

Assim, a metodologia do *Ensaio de uma tipologia literária* que visa à eliminação de juízos críticos aleatórios e imprecisos, tentando avaliar o maior número possível de relações do texto literário pelo plano tipológico previamente estabelecido, de maneira objetiva, indiferentemente aos modismos, aos psicologismos, aos sociologismos e aos filosofemas em geral, e profundamente arraigado na idéia de método, de uma confiança plena nessa atitude autorizadora de a crítica basear-se em um esquema inquestionável de percepção, é que torna, de maneira especular, a teoria de Jorge de Sena um artifício que dá a ver sua concepção de poesia.

Da estratégia referida deduzem-se duas assertivas fundamentais para a compreensão da questão da modernidade seniana: a primeira é a constatação de que essa modernidade materializa-se na exploração criativa e criticista do campo hermenêutico dos ensaios; e a segunda, é a verificação de que a obra poemática fundamenta-se na problematização dessa modernidade para a aferição de sua própria poeticidade, inaugurando um eixo de auto-referencialização de rara pluralidade semântica, em que a cadeia comunicacional projeta-se pela tensão sempre renovada entre o campo hermenêutico crítico e a poeticidade da obra ficcional e vice-versa.

No entanto, o que não se pode perder de vista, é que se essa tensão entre os dois campos talvez seja em si mesma uma forma de legitimação, na tentativa extrema de abarcar todas as hipóteses, sejam teóricas ou criativas, com a apreensão total da obra, nada mais moderno, aliás. Ou, ainda, simplesmente pode ser encarada como um amplo jogo de linguagem, como queria Wittgenstein (1889-1951), fazendo com que se desloque a questão do poeta-crítico, antes mesmo de se pensar em gêneros e funções dos gêneros, em um embate primordial entre expressão e linguagem, pois a escrita, ou seja, o jogo “é um conceito impreciso” (WITTGENSTEIN, 1979: 40). Na verdade, o que se quer estabelecer com essa

conexão com a noção de jogos de linguagem de Wittgenstein, é que tanto a poesia como a retornam ao grande embate entre fala e linguagem. De certa forma, esse apagamento genológico tem sido, atualmente, uma das constantes da pós-modernidade.

Ao se relacionar o esquema crítico de Jorge de Sena com os *Quatro sonetos a Afrodite Anadiómena*, tem-se conexões valiosas: ambos possuem a intenção de criação acima de todas as outras valências e ambos são extremamente críticos com o discurso ao qual se referem. Se os poemas operam o esvaziamento semântico para criticar a poesia de sua época, de forma radical, o *Ensaio de uma tipologia literária* efetua o mesmo processo em face aos métodos reinantes através de sua pretensão totalitária. Assim, ambos incidem de maneira decisiva para o entendimento mais profundo da concepção seniana de poesia e crítica e suas inter-relações.

A lógica que embasa o método crítico está presente nos sonetos utilizados, sendo verificável na leitura da carta de Sena à *Revista Invenção*, que ressaltava o cariz psíquico e alógico dos sonetos, antecipando em mais de uma década a essência dialética criadora pela observação de pares antitéticos, já que os poemas são anteriores ao ensaio *Sistemas e correntes críticas*.

Mario Avelar contribui para o entendimento da imanência entre a crítica e a poesia seniana:

Semelhante inquietação não se restringe ao olhar crítico, já que a estratégia de enunciação que tenho vindo a abordar, possibilita elevar o poema a um instante de óbvia reflexão; de reflexão e, no plano ético, de liberdade [...]. Assiste-se assim à configuração de uma identidade poética forte e, conseqüentemente, a um desvio nas concepções dominantes acerca do que a poesia será; um desvio que decorre de um projecto teórico que foi profundamente interiorizado ao longo do percurso criativo – poético e crítico, de Sena (AVELAR, 2001: 136).

Após as reticências da citação acima, Avelar transcreve exatamente o parágrafo de posfácio de *Metamorfoses*: “O que eu pretendo é que as palavras deixem de significar...” relativo aos *Quatro sonetos a Afrodite Anadiómena*. Note-se que Avelar sugere a hipótese proposta por essa dissertação: “acerca do que a poesia será; um desvio que decorre de um projecto teórico”. Pode-se, assim, por uma ilação simples, inferir que o contrário também é verdadeiro: que a crítica decorre de um projeto poético.

Desse modo, o poema se torna crítico e a crítica (em muitos momentos) torna-se poética, gerando um corpo híbrido que não respeita a delimitação rigorosa dos gêneros literários.

No estudo de José Francisco Costa, *A correspondência de Jorge de Sena: um outro espaço da sua escrita*, pode-se perceber novamente a relação que Sena possuía com a poesia e a crítica, constante em um mapa de frequência dos tópicos das cartas, distribuídos em mais de vinte itens. Entre esses itens, os mais comentados em suas cartas são: projetos editoriais, projetos literários, vida pessoal e a crítica de suas obras (cf. COSTA, 2003: 239). Esse mapa indica, ao que parece, que entre inúmeros assuntos, Sena se concentrava em seus projetos e em observar a recepção de suas obras pela crítica. Documento esse de suma importância para o desenvolvimento do tema do poeta-crítico, pois até mesmo em suas cartas a obsessão com a obra transparecia. José Francisco Costa também aponta a escrita total de Sena:

A epistolografia seniana constitui um signo de propósito eminentemente literário na medida em que toma parte de escrita poliédrica do autor. Cada carta, tal como um poema, transporta em si o munus significante de uma cena na epopeia que Sena se propôs redigir. Interessa-lhe sobremaneira o testemunhar da existência. Por tal motivo é que a escrita é a essência da obra, e a língua mero acidente, veículo de transmissão (COSTA, 2003: 227).

José Francisco Costa capta de maneira muito particular a estratégia discursiva de Sena: o que importa é a escrita em si mesma, seu movimento; e essa escrita está

sempre buscando a si mesma: objeto e processo crítico, um questionamento diuturno sobre o próprio fazer poético e sua conexão inquiridora com as rasuras do mundo.

Assim, para que a teoria tipológica de Jorge de Sena não sofresse julgamento negativo, tendo em vista o recorte esquemático proposto, seu autor frisou que tal estratégia consiste em uma metodologia e não em um sistema fechado, já que “a ideia de *sistema* é incompatível com a ideia de *crítica*, uma vez que o sistema começa onde a crítica acaba” (*DTL*: 109), já que se poderia supor que os 22 planos de análise também seriam uma forma epistemologicamente fechada de análise, e, dessa forma, a pretensão totalizadora daria lugar a um mero esquema dogmático.

Entretanto, a despeito da ideia seniana, em certos momentos, sua teoria tipológica, talvez por estar muito imbuída pelo espírito do estruturalismo francês, extremamente popular em meados de 1970, propõe uma apreciação estatística muito mais pertinente para a lógica matemática do que para a lógica dos estudos literários, conforme se lê:

Os planos podem ser numerosíssimos, mas, de um modo geral, para a caracterização de milhares de possibilidades pessoais diversas, chegam perfeitamente 22 (o que nos permite diferenciar mais de 4 000 000 de personalidades – e por certo não há tão grande número de autores, neste mundo, dignos de tamanhas subtilezas analíticas) (*DTL*: 166).

É curiosa a elevação dos 22 planos tipológicos à sua própria potência para demonstrar todas as possibilidades combinatórias de seu método, moldado pela fixação da estrutura, pois se a arte e a poesia possuem possibilidades infinitas de feitura e criação, é óbvio que a crítica, qualquer crítica ademais, também o será, afora qualquer comprovação matemática, mas por pura principiologia. Somente para ilustrar esse exagero, pode-se citar a aplicação de parte de seu método à poesia de António Gedeão (*DAL*: 107-187), cujo ensaio se processa por várias contagens de palavras e relações matemáticas entre os poemas, sob o

subtítulo “esboço de uma análise objetiva”, que pouco tem de objetivo, a não ser demonstrar a paixão pela exatidão de Jorge de Sena:

No primeiro livro, para o qual, em 127 estrofes, encontramos uma média de 4,8 versos/estrofe, cerca de 60 daquelas estrofes são quartetos. Isto é, grupos de quatro versos (de medida igual ou diferente) constituindo unidades estróficas isoladas, ou, pelas rimas, destacando-se dentro de unidades mais amplas. No segundo e no terceiro livros, o número de quartetos aproxima-se do dobro do valor que se verifica no primeiro. Que significará isto? O número de unidades estróficas aumenta de livro para livro, passando de 127 a 146, e a 195. Logo, em percentagem de estrofes, os quartetos são 50% delas no primeiro livro, 80% no segundo, e 60% no terceiro, sendo também 60% para a média geral [...] (DAL: 131-132)

Pois bem, o que se vê, na verdade, é um distanciamento do propósito do texto poético em prol de uma objetividade numérica exangue, estatuída para elidir o impressionismo crítico, mas que, paradoxalmente, aclara muito pouco das questões relevantes da poética de Gedeão, pois mesmo o especialista, ao se debruçar sobre esses poemas, poderá ter tantos aportes e formas de aproximação, que esse método de leitura mais rente à formação das estrofes e dos versos pode simplesmente não fazer sentido algum. Em uma leitura mais aprofundada, pode-se depreender que a apreensão numérica quer demarcar a proximidade, muitas vezes, que os modernos tinham com os metros clássicos. Desta forma, Jorge de Sena estaria advogando sua própria tendência de relacionar-se com o reuso da tradição.

Vale transcrever uma passagem de um ensaio de Onésimo Teotónio de Almeida acerca deste tema:

Quedar-me-ei todavia por aqui. Poderia continuar esta série de comentários à margem do texto, porque o ensaio [“Sistemas e correntes críticas”] prossegue no mesmo estilo inconfundível, incluindo desde afirmações redondamente inexactas, como a de que “todo o conhecimento moderno é estatístico”, a outras sem sentido – “todas as leis existem e verificam-se para determinados grandes números”, mas também tiradas e preciosos longos parágrafos sobre uma enorme variedade de assuntos, até terminar abruptamente, porque o autor teve que ir dormir, ou porque não tinha mais papel, mas nunca por falta de mais para dizer. (FAGUNDES e ORNELAS (orgs.), 1992: 216)

E a severa crítica feita por João Gaspar Simões:

De facto, embora o crítico impressionista possa ver o gênio – como o prospector do petróleo pode ver o petróleo –, o gênio visto por ele só é gênio quando o segundo, o cientista, pela análise qualitativa e quantitativa desse mesmo gênio, confirma que realmente ele é *gênio* (SIMÕES, 1983: 730).

Afora as polêmicas e as críticas ao método seniano, que possui coerência e interessa muito mais pela disposição de suas intenções do que pela própria aplicabilidade em textos literários, pode-se concluir que tal método assume o cariz de fundamentação de sua poesia, como gostaria que fosse vista e identificada.

3.1.1 Paratextos e autoficcionalização

Na obra de Jorge de Sena, os prefácios de suas coletâneas de poemas apontam direcionamentos precisos para a compreensão e a recepção de certos tópicos recorrentes em seus textos, como o testemunho, que atravessa a mundividência de sua obra.

Nesses paratextos, que dificilmente podem ser interpretados como prefácios sem desígnios críticos, cria-se uma estratégia de auto-análise e autoficcionalização que multiplica as orientações dos próprios textos. Desta forma, as informações ali presentes não podem ser atribuídas somente ao sujeito empírico do poeta. Seria um despropósito pensar assim, pelos matizes que a obra seniana perderia, tendo em vista que um dos aspectos de sua riqueza é a tensão ambígua tecida entre a poesia e a explícita crítica dos prefácios. Note-se a significativa passagem:

[...] sendo que eu, como já ficou dito noutra parte, comecei a escrever poemas, pouco importa se bons ou maus, em 1936, no sentido de consciência estética de “escrita”. O que significa o “diário poético” de uma testemunha, como sempre me desejei, de 38 anos de vida portuguesa, desde que o fascismo se instalou com o estalar da Guerra Civil de Espanha até que desabou fragilmente ao sopro das brisas contraditórias e complexas dos Abris de 1974... (PI: 13).

Torna-se claro o posicionamento testemunhal, perfeitamente circunscrito pela Guerra da Espanha e o final do salazarismo, demarcando os episódios no qual o autor desenvolve suas convicções políticas, nesse caso, de oposição e resistência. No entanto, note-se que o sentido de diário poético é escrito na data do prefácio, em 1977, mas aduz acontecimentos desde 1936, ou seja, um percurso que só pode ser aferido em perspectiva. Escreve-se sempre a ponto do entendimento do ato da escrita, isso é inevitável. Torna-se estranho, assim, crer sem melindres, que um *flashback* tão potente é apenas um dado empírico e não a própria ficção, criação em si mesma. Na verdade, sugere-se que os próprios poemas foram delineando esse rastro crítico que Jorge de Sena apontou como eixo programático de sua poética, durante o desenvolvimento de sua poética, em uma auto-análise bastante precisa. A noção de diário poético é, em última estância, semelhante ao chistoso acontecimento que padeceu Fernando Pessoa ao ficar em pé, diante de um móvel, escrevendo compulsivamente o *Guardador de Rebanhos* em um transe poético febril e libertador.

Não há como olvidar, no entanto, que desde *Perseguição*, de 1942, seu primeiro livro de poemas, Jorge de Sena já desenvolvia temáticas que apontavam para seu “testemunho vigilante”, por exemplo: a questão do sujeito enunciador que é deslocado da perspectiva do “eu” dominador para um “tu” latente e expectante, definidor da participação do leitor, (re)feito em cada ato de leitura. Esse tema está pontuado com a epígrafe do poeta espanhol António Machado: “No es el yo fundamental/ eso que busca el poeta,/ sino el tu esencial (*PI*: 67)”. No entanto, note-se ainda, que se trata de um conceito inserido na obra poética por um paratexto.

A situação se torna mais ainda complexa do ponto de vista do poeta-crítico. Além de um paralelo aceitável entre a criação da teoria da tipologia literária e os sonetos neológicos, tem-se, ainda, uma terceira ramificação poético-crítica proveniente dos

paratextos. É, em verdade, um sujeito poético perfeitamente ciente das potencialidades e do alcance da expressão do sujeito, que constantemente se altera e se ficcionaliza, mas sempre com alta percepção, lançando atenções diversas para seu próprio entendimento, que culmina na narração de uma trajetória maior, em que os problemas e as evidências vão se colocando de maneira a convencer mesmo ao leitor, ou melhor, em integrá-lo com a representação global daquela escrita:

Tão acusado de intelectualismo, tão adversário da chamada “inspiração”, nada escrevi que de uma vez não escrevesse e não considerasse escrito de uma vez para sempre. (*PI*: 13).

Ora, o auge da exatidão é a escrita tal como ela é, no instante de sua execução. Uma escrita sem recusa, sem arrependimentos e sem emendas é algo muito raro, até mesmo exótico, ainda que entre os praticantes surrealistas mais ortodoxos. Note-se, Sena aponta para uma escrita definitiva, feita espontaneamente por sua “liberdade vigiada”, em que a responsabilidade da escrita se daria antes da escrita acabada em si – pois não é considerável banal a idéia de que é o próprio poema é que dita sua forma. Como é possível ter consciência aguda do próprio poema, de sua nota final e de sua estrutura, antes de se escrevê-lo? O conhecimento do poema é uma fortuna que só é dada depois da escrita, em que erro, equívoco, razão, emoção e qualquer outro dispositivo possam delimitá-lo. Esse raciocínio, por mais ligeiro e literal que possa parecer, confronta imediatamente o bordão: “nada escrevi que de uma vez não escrevesse e não considerasse escrito de uma vez para sempre”, que em si mesmo, como fatura crítica, pouco ou nada ilumina, mas somente turva a fruição e a leitura sistêmica da obra, ao criar uma aura de poeta espontâneo e que fala diretamente ao outro, por intermédio de uma escrita fluída e sem rasuras.

Jorge de Sena, ao que parece, estava ciente de todas essas implicações. Para ele, não havia problema algum em expor, em detalhadas explicações editoriais, como sua obra ia se formando e como se sentia em relação à sua recepção. Não é

escusado notar mais uma vez, que essas intervenções críticas balizavam diretamente o desenvolvimento da obra poética, mas também o ritualizavam em relação aos preceitos críticos que viriam a ser empregado na obra. Se o “testemunho” cada vez mais era capaz de “testemunhar”; o eixo crítico estava também cada vez mais direcionado a sustentá-lo ético-filosoficamente, desenvolvendo um arcabouço teórico da sua própria poeticidade. A função do poeta crítico perfaz um volteio que abarca todas as frentes da obra, sendo, afinal, seu alicerce maior e seu grande direcionamento. É a partir dele que o polígrafo Jorge de Sena vai mostrar que é possível ser poeta sempre, em todas as linhas que escrever, pois nesse caso, a crítica já é um elemento formador da própria poesia, excedendo a dialética e entrando no campo da imanência.

Essa postura tangencia os mecanismos da canonicidade, com o desenvolvimento de uma vasta obra, permeada por atuais problemas filosóficos e políticos, consciente da fatura artística em várias searas culturais e a extrema percepção de seu lugar na poesia portuguesa.

Trata-se de um criador incisivo, ao colocar de maneira explícita o “tu” vigilante do poema ao lado do “eu” empírico, ação que Jorge Fazenda Lourenço captou com finura em apontar que não era “nem confissão nem fingimento” (cf. LOURENÇO, 1998, 87-124). A ampliação das teias da obra pela ficcionalização, se deu, ao lado de ensaios elaborados tanto da cultura mais tradicional portuguesa, quanto do mais atual em teoria literária. Os múltiplos interesses não podem ser delimitados pela identidade do poeta e do professor, pois estas constantemente se mancham e se aglutinam. Sequer pode-se pensar em mera exploração de gêneros com o fito de embaralhá-los, mas, de maneira muito mais metódica, saber manipular os agenciamentos que a escrita vai se impondo, com todas as searas, e daí sair algo que responda pela amplitude de toda a obra. Conforme as considerações

de teoria da literatura de Celina Silva:

O gênero, produto teórico, é um processo, na medida em que se liga à grande dinâmica dos jogos verbais e à acção teórica de seu agenciamento. Contrato e pacto, entram de imediato na interação práxis-teoria. Por isso mesmo, é mutante, entidade em permanente transformação feita de constante recombinação. Recorrência e variância enformam o alargamento e a própria vigência do campo literário numa expansão contínua, manifestando também a permanência de códigos retórico-literais como o de gênero, dado que este é fundamentalmente arquitrato, virtualidade (SILVA, 2008: 29).

Assim, pode-se perceber que o testemunho é em si mesmo paradoxal.

Ao mesmo tempo em que reveste o sujeito poético de sua carnadura e lhe dá visibilidade, vidência e responsabilidade em sua enunciação, é captado dentro de um campo literário específico que não deriva da espontaneidade, mas do engenho literário e do artifício, no sentido mas pleno dessa palavra, em saber manipular e conduzir a própria tessitura inter-generica. Jorge de Sena a tensão entre realidade e autoficcionalização no prefácio do livro de contos *Os Grão-Capitães*:

Na verdade, o “papagaio verde” foi meu, e não apenas do meu narrador; fui eu quem estive a ponto de morrer em Penafiel; fui eu quem assistiu àquelas cenas portuenses, onde perpassa um “choro de criança”; eu quem, testemunha omitida, participou do *strip-tease* no “Bom Pastor”; eu quem ouviu a conversa do quartel e observou os manejos descritos em “Os Irmãos”; eu quem desembarcou na Grã-Canária. Tudo aconteceu, ou terá acontecido, *quase* assim. Neste quase, porém, está toda a distância que vai das *memórias* à *ficção* – razão pela qual ninguém pode reconhecer-se, como eu também não, nos acontecimentos ou nas personagens. Se a matéria de *Os Grão-Capitães* é directa ou indirectamente auto-biográfica – com que amargura às vezes –, a estrutura que lhe é dada é inteiramente ficção (GC: 17).

O espaço entre memória e ficção é problematizado pelo poeta, nesse caso específico, pelo narrador de contos. Se há uma certa prevalência da ficção sob o autor empírico, há também uma rasura insistente no “quase assim”, deixando em aberto o alcance da ficção que em si mesma ritualiza a atividade memorialística, ratificando a consciência da manipulação dos estratos discursivos.

Ciente, portanto, desses jogos em que a linguagem por vezes soterra, por vezes amplifica a experiência do poeta, gerando fios diversos, Jorge de Sena maneja com

mestria os espelhismos e as conjunturas da tradição recente do poeta-crítico moderno, ao caracterizar que essa modernidade está conformada com um ímpeto reformador e experimental questionável, derivado da sanha em desvalorizar os modelos antigos, efetuada pelos modernismos; como se fosse possível, no século XX, atingir um grau zero da escritura poético-crítica.

3.2 Aportes da tradição em Jorge de Sena

Jorge de Sena teve uma relação estreita com a tradição, desde o legado da antiguidade grega e latina até o interesse pela poesia neoclássica, materializado nos extensos estudos dedicados à obra camoniana,³⁰ por exemplo, ente tantos outros, chegando até aos modernismos, com ênfase para o surrealismo e para a teorização sobre poesia moderna.

Um dos indícios de uma tentativa de estabelecimento de uma tradição, nesse caso diacrônica, se perfaz no volume de traduções de poemas: *Poesia de 26 Séculos - De Arquíloco a Nietzsche (PVS: 2001)*, em que se organiza um inventário bastante amplo de poetas de línguas e vertentes diversificadas. Depreende-se, desde o título, o esforço em tecer o itinerário do texto poético, via tradução – exercício de puro diálogo – durante séculos e séculos, pontuando que a literatura é de fato uma arte velha e que possui em si mesma um arcabouço de questões e relações dependentes de contextos diversos, isto é, ambientes dinamizados entre a tradição estatuída e a cogência imperiosa do presente. É entre dois pólos: instante e memória, o aparecimento do texto literário. A própria fixação ou definição de “poesia” variará de acordo com determinada visão pré-estabelecida dos componentes da tradição, dos ambientes contextuais construídos, compondo um complexo sistema em

constante oscilação. O manejo do arquivo literário implica na formação de índices definidos de interesse na relação e no (re)uso da tradição. Note-se a lição de Vítor Manuel de Aguiar e Silva acerca da “memória do sistema” literário:

A memória do sistema, mais especificamente, representa o mecanismo semiótico que possibilita ao emissor praticar a *alusão literária*, a *intertextualidade*, a reutilização num dado texto de elementos da forma da expressão e da forma de conteúdo de outros textos anteriormente produzidos, pois que, ao contrário do discurso normal, que é um “discurso de consumo” (*Verbrauchsrede*), o discurso poético é um “discurso de reuso” (*Wiedergebrauchsrede*). A memória do sistema funcionou assim como um efectivo *contexto vertical* do texto literário, um contexto entrecido de múltiplos e, por vezes, difusos nexos que se aprofundam na espessura do tempo e que converte os signos (os textos) da memória em autênticos *referentes homossistêmicos* dos textos em que se produzem a alusão ou a conexão intertextual cônica ou inconsciente motivadas. Esse “contexto vertical”, semioticamente importante em todos os tipos de textos literários, assume particular relevância nos textos líricos (AGUIAR E SILVA, 2007: 264).

Essa compreensão da antiguidade de poesia faz com que Jorge de Sena crie amplas redes de intertextualidade que, como “discurso de reuso”, deixa traços daquilo que é “externo” à escrita de Jorge de Sena, podendo-se determinar com precisão essa planície de diálogos, que em si mesma é significativa ao formar um “caminho” poético-crítico da construção da expressão e do conteúdo da obra seniana. É da perspectiva que o arquitepo literário está se fazendo e advém de registros imemoriais, além de sofrer transformações contínuas, que o diálogo de Jorge de Sena se dará com a tradição, propondo uma paisagem intertextual entre as incontáveis “tradições” adquiridas e suas atualizações – no sentido lato – ao eleger veios criativos e críticos nas diversas possibilidades da poesia. Note-se, por exemplo, no poema abaixo, de *Visão Perpétua* (1982), o uso de um ritmo próprio de uma cantiga medieval, criando um laço paródico com o assunto do poema e sua forma

³⁰ Alguns volumes são: *Os Sonetos de Camões e o Soneto Quinhentista Peninsular* (1981), *Trinta anos de Camões* (1980), *Uma Canção de Camões* (1984), entre muitos outros títulos e estudos esparsos.

Cantiga dita de escárnio

Dona Urraca tinha dentes
afiados e compridos
Aí minha vida!
Com eles serrados rentes,
os dias eram idos.
Ai minha vida!

Vinham dias após dias,
as guerras não se cansavam.
Aí minha vida;
Cansaço, tu não fugias...
e com fome, te compravam.
Ai minha vida!

Teimava luzes acesas
mesmo na chuva pegada
Aí minha vida!
Havia prados, represas,
de ternura desolada.
Ai minha vida!

Coragem, manhã, coragem;
as noites cortam-se à faca
Aí minha vida;
Não pagarás mais portagem,
aos dentes de Dona Urraca.
Ai minha vida!
(VP: 36).

Note-se que o poema procura relacionar-se com a tradição das cantigas medievais de maldizer, utilizando a desfiguração e a distorção de características humanas para traçar um perfil assombroso ao adjetivar os dentes de Dona Urraca de “afiados e compridos”, como os das bestas ou dos vampiros, sendo que esse poema está circunscrito por uma tradição retórica precisa: a poesia trovadoresca satírica, remontando aos primórdios da própria literatura portuguesa recolhidos pelos cancioneiros.

No decorrer do poema, o enunciador aponta todo o asco e repúdio à Dona Urraca, essa personagem é o próprio emblema do indesejável e do nocivo, universalizando essa sensação. O processo de escarnecimento, que se atrela ao ritmo compassado das rimas e do refrão “Aí minha vida!”, adensa-se até a aparente morte do

enunciador, na última estrofe, que só se vê livre de Dona Urraca com o término de sua existência, o que implica numa verdadeira maldição, completando, desta maneira, de maneira mórbida, e bastante ácida, o maldizer. No entanto, e esse dado é que complexifica toda a estrutura e lhe dá o devido interesse, o título do poema “Cantiga dita de escárnio” é vital para a ironia do poema. A palavra “dita” impõe um novo sentido ao demarcar e atualizar a forma da cantiga pelas lentes da modernidade, que se sabe trans-historicamente posicionada para receber e utilizar a “informação” poética.

A demarcação de que *não se trata* de uma cantiga de maldizer, ao mas sim de um poema moderno que utiliza veios retórico-poéticos de um ponto específico da tradição, acaba por impor duas situações de interesse: a primeira é a simbologia de uma personagem feminina com descrição maléfica, personificando a expressão feminina, em que o poema se transfere, e a segunda, é a própria cantiga de escárnio feita por um sujeito que fala de um presente temporalmente distante daquela forma, utilizando-a pontualmente entre outros poemas de formas variadas, apondo o estatuto da tradição ao lado de esquemas livres que a modernidade, em seu apetite pela novidade, soube prover.

Não se pode perder de vista, no que tange ao poeta-crítico, que Jorge de Sena estudou longamente a forma poética da canção em seu livro *Uma canção de Camões* (UCC: 1984), e essa relação se reveste de pelo menos dois aportes, a pesquisa direta de Camões e o reuso da canção, um tópico largamente aprofundado pelo núcleo de preocupações estéticas do poeta.

No que tange ao tópico da tradição, é fundamental apontar o estudo de Ana Maria Gottardi: *Jorge de Sena: uma leitura da tradição* (2002). Nesse livro, Gottardi vasculha com rigor as estruturas poéticas remanejadas da tradição e demonstra o percurso *classicista* da obra crítica:

Esse cuidado em delimitar conceitualmente as formas poemáticas fixadas pela tradição nota-se passo a passo na sua crítica, valendo ressaltar, nesse sentido, suas observações sobre a écloga como dialogismo da consciência reflexa. E se às vezes nos dá informações já sabidas, não deixa, como quando trata da “rima real”, de acrescentar um dado novo, ainda que historiográfico (GOTTARDI, 2002: 40).

Note-se que Ana Maria Gottardi relaciona o interesse crítico de Jorge de Sena pela tradição, e seu estudo minucioso de certos pontos, ainda que sejam apenas de erudição. Esse conhecimento não aflora isoladamente; há, conjuntamente, uma resposta definida da obra poemática: Gottardi aduz que dos 626 poemas de seu *corpus* de análise, quase toda a obra poética seniana publicada em vida, que “os poemas em forma fixa constituem, praticamente, um terço do total de poesias, constituindo os sonetos quase a metade deles” (GOTTARDI, 2002: 71). O soneto foi amplamente explorado e estudado por Jorge de Sena. Chama-se a atenção novamente para a radicalização dos *Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómena* que consiste na maturação dos estudos e na perquirição sistemática dessa forma poética, cume, talvez, do eixo crítico-poético da obra seniana.

Ora, essa dialética entre as duas searas discursivas transforma a cosmovisão da obra em uma área de confluência crítica, em que a análise, leitura, informação detalhada e criação pura intensamente se visitam e se ampliam.

3.3 Problemáticas do *corpus* crítico

Observou-se como a crítica pode em si mesma ser uma obra de criação, a ponto de se notar que ela não passa, sob vários ângulos, de um gênero literário como os outros. Em Jorge de Sena isso aparece decisivamente: “Tudo que se escreve com penetração linguística e, o que é o mesmo, com humana consciência, *é literatura* (IR: 20).” Ora, a totalização do pensamento humano, seja ele crítico ou não, expresso pela palavra escrita, normatizado em linguagem e construção, torna-se, em Sena, uma espécie de literatura. Essa afirmação, portanto, mostra como a questão dos gêneros literários deve ser tratada com

muito cuidado, pois definições muitas vezes não bastam para a compreensão de uma trama verbal que excede os padrões conhecidos.

Parece, portanto, bastante acertado o entendimento da crítica também como criação. Em Jorge de Sena essa criação é elevada a concepções ainda mais ambiciosas. Não só a enunciação da crítica torna-se literatura, mas seu enunciado, também se transforma radicalmente. Cria-se um método de leitura de poesia cujo exercício suscita a releitura do cânone e de todas as suas organizações valorativas, pois de início baseia-se em premissas próprias, peculiares, estabelecidas pelo autor em pares tipológicos. Dito de outra maneira: tem-se que o descolamento dos valores literários em pares antitéticos que universalizam os conceitos, e, ao mesmo tempo, os colocam sob os mesmos parâmetros, sem com isso se olvidar das particularidades históricas e dos contextos conjunturais. Assim, o método serviria tanto para reler o passado, com o fito de se utilizar outros reusos, quanto para apontar novos valores para a literatura vindoura. A criação, nesse patamar, excede até mesmo a própria crítica, que deixa de ser o objetivo central, deslocando a operação de intensificação para uma ordem literária filtrada pela concepção de um método próprio, que ressalta em si mesmo o viés da criação. Esse método se coaduna, com bastante consonância, à abertura lexical dos sonetos e à amplitude discursiva dos vários registros de poemas que Jorge de Sena praticou.

Além dessa visão abrangente, Jorge de Sena utilizava o discurso aparentemente neutro e informativo de paratextos para criar signos internos em toda a sua obra. Pode-se afirmar que muito do que Jorge de Sena escreveu sobre a própria obra é também literatura, seguindo a mesma linha dedutiva utilizada para se interpretar à crítica. Com a admissão que esses textos, além de seus objetivos primários, criassem intertextos precisos com aspectos relevantes de toda obra, como se assinalou em relação ao conceito de testemunho, tem-se a totalização criativa da figura poética de Jorge de Sena, que opera

registros complexos e intrincados de apontar sempre a criação e a crítica.

Além da criação e da crítica, os paratextos provocam também a autoficcionalização, emblema que dirige o entendimento de sua leitura para focos pré-determinados. Nesse caso, seria uma operação de restrição, para que o leitor se voltasse para o entendimento preciso sobre determinada situação, se tornando cúmplice da trajetória da obra, sendo “guiado” pela proximidade das intenções do autor.

Esses dados em si mesmos, já colaboram para o interesse da crítica seniana, que oscila entre a precisão matemática, a erudição, o discurso acadêmico, e a visão própria do poeta, intuída, conquistada, que se adquire pela feição continuada da escrita, pela experiência em si mesma. Todos esses valores são misturados a ponto de, em muitos momentos, não se divisar quem se enuncia: se se trata do professor de literatura ou do poeta que constrói seus precursores e seus interesses a partir do entendimento periódico do que é poesia.³¹

Essa perspectiva mostra como Jorge de Sena lidou com os impasse da modernidade, principalmente com a aparente incoerência em buscar a exatidão crítica, por um lado, e a autoficcionalização, por outro. São caminhos paralelos, que não geram qualquer contradição, além do que a obra criativa dificilmente pode ser interpretada pelo grau de discordância consigo mesma, pois não se trata de um valor aferível, em um discurso que não tem qualquer regra pré-estabelecida. O fingimento e o testemunho são colocados, assim lado a lado, e, em última instância, as modalizações de enunciação são amplificadas e captadas por intenções crítico-criativas.

³¹ Conforme a precisa inflexão de Wallace Stevens acerca da sempre renovada feição do poético: “One function of the poet at any time is to discover by his own thought and feeling what seems to him to be poetry at that time (STEVENS apud, MAGALHÃES 1981: 8).”

Além disso, há a relação fundamental com o arquivo literário, conforme pesquisou Gottardi, que direciona o interesse para a tradição, tornando a sua modernidade a emanção de uma consciência que entende com clareza as aquisições e as aplicações de outros contextos e outras técnicas, aliada à assimilação de uma liberdade formal derivada da independência das vanguardas.

Deste modo, atualidade e tradição deixam de ser extremos para conviverem difusamente, sem dicotomia ou incompatibilidades, demonstrando que o impasse entre inovação, originalidade e reuso das virtualidades da língua estão muito mais conexos aos interesses pessoais do que de uma “linha evolutiva da literatura”, destituindo, então, definições gerais acerca de tendências ou períodos literários, já que a percepção do legado seniano se dá na particularidade do projeto, no sem-número de caminhos, e não na perspectiva macro de uma obra subsumida ao estilo histórico de sua época.

Essa independência de pontos de vista gera a singularidade de toda a obra. É difícil identificar todo o repertório crítico que Sena manuseia, justamente pela diluição de seus paradigmas que se apóiam em tradições diversas. Não se trata, portanto, de um estrato lingüístico comportado, mas de um desenho final anguloso que suscita diferentes aportes de uma gama dilatada de interesses. Daí, enfim, emana a complexidade e a importância de sua obra.

Assim, desses pontos articulados: a crítica e os paratextos encarados como criação pura, a autoficcionalização que borra os sujeitos enunciadore e mitifica a obra, bem como a atenção à tradição, projetam uma crítica que serve, precipuamente, para o entendimento da própria obra seniana, de maneira especular, ressaltando o viés poético-

crítico. Frise-se, mais uma vez, que a crítica escolhida para o *corpus* é somente sobre poesia, cuja concentração abaliza um constante estado oficial, como se fosse, genericamente, a “lição de casa”, a obrigação de entendimento de um poeta acerca da sua matéria, um tópico que envolve curiosidade, estudo e paciência, para a obtenção de veios recônditos na própria cultura.

A crítica poética aponta, em última instância, para problemas que somente a obra poética poderá dilatar e problematizar, sendo, dessa maneira, um conjunto de respostas que se erguem a partir dos pressupostos e dos problemas identificados por Sena, sincronicamente, na tradição, como relevantes para a discussão da poesia, notadamente da poesia moderna.

4 À GUIA DE CONCLUSÃO

Extrair uma conclusão acerca de um tema tão cheio de ramificações já é em si mesmo um ato redutor. No entanto, após o trajeto pelo *corpus* poético e crítico de Jorge de Sena, pode-se visualizar que a hipótese levantada por essa dissertação, que postulou que a modernidade da obra seniana derivaria predominantemente da sua função de poeta-crítico, parece, agora, bastante fundamentada e, de algum modo, torna-se pertinente essa proposição.

No entanto, ainda que se acredite que a hipótese foi demonstrada, tem-se uma série de problemas a serem investigados mais detalhadamente, como, por exemplo, como a modernidade da função crítica vai se encaminhar para a “pós-modernidade”, ou qualquer outro termo que possa definir um estado poético que se pretende diverso dos preceitos modernos.

Entende-se, portanto, que a função poético-crítica, fortemente radiculada na modernidade, desde o século XIX, é um patamar que a contemporaneidade soube diluir e decompor. Hoje, ao que parece, a força crítica está cada vez mais em segundo plano, e o poeta-crítico moderno deu lugar a um poeta que não mais pretende legitimar ou esforçar-se em construir um edifício tão amplo e dissonante de caminhos e estratégias. No entanto esse dado é apenas uma suposição que precisa ser ainda bastante desenvolvida.

Em Jorge de Sena, a figura do poeta-crítico, como se viu, irradia-se até outras figuras de especial relevo: a do poeta-editor, a do poeta-tradutor, a do poeta-

prosador, e assim por diante. Viu-se que até mesmo em sua correspondência e em várias passagens de obra em prosa, Jorge de Sena estava, de alguma forma, circundado pelo eixo crítico-criativo.

Notadamente, de acordo com o *corpus*, notou-se que a abertura semântica dos sonetos se confronta com a avaliação tipológica, restrita a vinte e dois planos de análise. Ainda que isso não seja uma contradição, gera, de certa maneira, um paradoxo. Se a crítica impõe questões para a resolução e o desenvolvimento da obra poética, é lícito supor que esse questionamento seja o mais amplo e aberto possível, o que não se vê no caso do método crítico de Jorge de Sena. Assim, a poesia se sobressai, e o método crítico sofre uma diminuição, até mesmo ferindo a dialética entre as searas discursivas.

Com isso não se quer apontar o método crítico maneira negativa, pois, sabe-se que em suas particularidades ele é interessante e demarca a estratégia discursiva da obra, muito mais do que de fortalece, em si mesmo, sua própria metodologia. Além disso, há um fundo estético-político que norteia o método de leitura seniano: o embate entre o impressionismo crítico e a autorização acadêmica e científica da crítica é essencial. Para Jorge de Sena, o fundamento e o fim da crítica é a própria poesia. Parte-se de componentes intrínsecos do discurso, de análises coladas ao texto, para que o próprio texto aponte valores e diretivas para sua leitura. Desse ponto de vista, tem-se, então, que os planos de análise são muito mais uma amostra do que um quadro cerrado de relações.

A poesia e seu comprometimento com a história, o “museu” estético de Sena, concorre para uma reescritura cultural das noções e dos entendimentos da própria história. A feição crítica, portanto, delimita parâmetros próprios, e, logo, originais, para o entendimento entre as passagens estéticas relevantes do século XX e da tradição mais longínqua. A conexão da obra de Jorge de Sena com a estética surrealista denota esse

caminho, pois houve o entendimento precoce das proposições surrealistas, adequadas aos interesses do projeto próprio do poeta, encarando até mesmo a geração e a contemporaneidade, pelo mesmo critério de reuso dispensado à tradição, já que o fenômeno literário se dá em perspectiva com todo o passado, recente ou não.

O ideário teórico acerca do poeta-crítico, de acordo com as valências elencadas pelo estudo de Leyla Perrone-Moisés, mostra o quão uma complexo e quantas possibilidades podem aparecer desse tema. A diretiva seguida durante toda a dissertação, de demonstrar a função poético-crítica como a regente de toda a ramificação discursiva, torna-se uma das interpretações possíveis. Procurou-se ressaltar o cariz de planejamento da obra, e, ao mesmo tempo, procurou-se retratar o poeta-crítico como aquele que se importa em entender seu ofício para ampliar o próprio ofício, como uma constante sofisticação do próprio fazer poético.

Parece sintomático que a crítica literária, como disciplina do pensamento, tenha sido criada e difundida no século XIX, paralelamente aos primeiros desenvolvimentos da modernidade do poeta-crítico, conforme se viu da obra de Baudelaire, passando por Mallarmé e pelas vanguardas. Antes disso, não havia crítica literária, mas glosas e comentários, sem, contudo, ter um perfil crítico, pois eram muito mais descritivas. E não emitiam opiniões ou julgamentos. Isso faz pressupor a centralidade da modernidade em Jorge de Sena, que está particularmente adstrito à problemática mais latente de seu tempo.

Além disso, com os sonetos, Jorge de Sena expõe uma crítica forte ao “modelo” lírico de seu tempo, de maneira a criar uma ramificação nova e surpreendente no manejo da tradição dessa forma poética. Assim, a atualização se dá de maneira radical, em que o extremo da crítica se coloca em primeiro plano, com o problema da ilegibilidade. Aquilo que não pode ser lido da forma corrente exige outra leitura, logo um outro leitor e um

outro repertório, uma ductilidade maior da expansão do imaginário. Essa perspectiva é um dos pontos de maior interesse em toda a estrutura da obra seniana.

Do cotejo efetuado entre algumas relações da poesia e da crítica, as que se evidenciaram mais pertinentes, foi possível, enfim, traçar, ainda que em muitos momentos de maneira genérica e vacilante, um quadro geral para a modernidade seniana, em sua variada apreensão do literário. A modernidade põe em vista a assunção máxima da feitura da obra, os problemas de enunciação e as metástases do sujeito, e isso foi demonstrado com a tópica testemunhal e as relações com a alteridade, de um texto que quer se expressar de acordo com o múnus de prover a visão do outro, do “tu” que o poeta pressupõe, mas nunca alcança.

Essa busca, esse conflito entre subjetividades, são, de resto, muito importantes para a enunciação poética da modernidade e para a centralização da obra de Jorge de Sena no atual panorama da literatura portuguesa.

Encerra-se essa conclusão com as palavras do próprio Jorge de Sena, conforme o texto “Amor da literatura”, para quem a escrita deveria ser balizada, antes de tudo, por uma espécie de amor, que engloba, o conhecer, o ensinar, o fruir, o dialogar, ou seja, tensões próprias das preocupações de um poeta totalizador, que detém vários registros em sua teia de idéias, técnicas e conceitos:

Não se pode conhecer, nem estudar, nem ensinar, nem viver, aquilo que, no fundo e em verdade, se não ama. [...] Há que amar a literatura. Sabemos bem que o amor pode ser fugaz, intermitente, constante, frágil, imenso, ocasional, calculado, uma paixão súbita, uma paciente conquista. Amando-a, porém, é impossível não querer conhecê-la em toda parte e em todos os tempos, em extensão e em profundidade; é impossível não querer estudá-la, pra transmitir e comunicar aos outros a fascinação que ela exerce sobre nós; é impossível não querer vivê-la, gratuitamente e como *agente*, que ela é, de tudo que constantemente se pretende que ela seja e de tudo o que ela constantemente ultrapassa em si mesma e em nós (*RE*: 42).

5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

OBRAS DE JORGE DE SENA:

SENA, Jorge de. *A Literatura Inglesa: Ensaio de Interpretação e de História*. 2.^a ed. Lisboa:

Cotovia, 1989.

____ *Amor e Outros Verbetes*. Lisboa: Edições 70, 1992.

____ *Correspondência*, com Dante Moreira Leite. Ed. Dante Moreira Leite e Mécia de Sena.

Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

____ *Correspondência*, com Eduardo Lourenço. Ed. Mécia de Sena. Lisboa: Imprensa

Nacional, 1991.

____ *Correspondência*, com Guilherme de Castilho. Ed. Mécia de Sena. Lisboa: Imprensa

Nacional, 1981.

____ *Correspondência*, com José Régio. Ed. Mécia de Sena. Lisboa: Imprensa Nacional,

1986.

____ *Correspondência*, com Vergílio Ferreira. Ed. Mécia de Sena. Lisboa: Imprensa

Nacional, 1987.

____ *Dialéticas Aplicadas da Literatura*. Lisboa: Edições 70, 1978.

____ *Dialéticas Teóricas da Literatura*. Lisboa: Edições 70, 1977.

____ *Estudos de Cultura e Literatura Brasileira*. Lisboa: Edições 70, 1988.

- ____ *Estudos de Literatura Portuguesa I*. Lisboa: Edições 70, 2001.
- ____ *Estudos de Literatura Portuguesa III*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- ____ *Fernando Pessoa & C.ª Heterónima (Estudos Coligidos 1940-1978)*. 2.ª ed.vol. Lisboa: Edições 70, 1984.
- ____ *Génesis*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- ____ *Inglaterra Revisitada*. Lisboa: Edições 70, 1986.
- ____ *Maquiavel, Marx e Outros Estudos*. 1974. 2.ª. Lisboa: Cotovia, 1991.
- ____ *O Dogma da Trindade Poética (Rimbaud) E Outros Ensaios*. Porto: Asa, 1994.
- ____ *O Físico Prodigioso*. 6ª. Ed. Lisboa: Edições Asa, 1997.
- ____ *O Indesejado*. Lisboa: Edições 70, 1986.
- ____ *O Reino da Estupidez*. Lisboa: Livraria Morais Editora, 1961.
- ____ *Os Grão-Capitães*. 4ª. Ed. Lisboa: Edições 70, 1985.
- ____ *Os Sonetos de Camões e o Soneto Quinhentista Peninsular*. Lisboa: Edições 70, 1981.
- ____ *Poesia I*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- ____ *Poesia II*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- ____ *Poesia III*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- ____ *Poesia de 26 Séculos - De Arquíloco a Nietzsche*, trad. Jorge Sena. Porto: ASA, 3ª. ed., 2001.

- ____ *Post-Scriptum II, volumes I e II*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1985.
- ____ Prefácio. *90 e Mais Quatro Poemas. De Constantino Cavafy*. Trad. Jorge de Sena. Porto: Editorial Inova Limitada, 1969.
- ____ Prefácio. *80 poemas de Emily Dickinson*. Trad. Jorge de Sena. Lisboa: Edições 70, 1978.
- ____ Prefácio. *Poesia do Século XX: De Thomas Hardy a C. V. Cattaneo*. Trad. Jorge de Sena. Coimbra: Fora do Texto, 1994.
- ____ *Régio, Casais, a “presença” e outros afins*. Porto: Brasília Editora, 1977.
- ____ *Sequências*. 3.^a Ed. Lisboa: Edições 70, 1984.
- ____ *Sinais de Fogo*. 1.^a Ed. Lisboa: Edições Círculo de Poesia Moraes Editores, 1980.
- ____ *Sobre o romance*. Lisboa: Edições 70, 1986.
- ____ *Sobre teoria e crítica literária*. Porto: Edições Caixotim, 2008.
- ____ *Trinta anos de Camões*. Lisboa: Edições 70, 1980.
- ____ *Visão Perpétua*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1982.
- ____ *Uma Canção de Camões*. 2.^a ed. Lisboa: Edições 70, 1984.
- ____ *40 Anos de Servidão*. Lisboa: Edições 70, 1989.

OBRAS SOBRE JORGE DE SENA:

AVELAR, Mario. “Sena – a *ekpharís* e os diálogos teóricos”. In: COELHO, Joaquim-Francisco. et al. *Jorge de Sena vinte anos depois: o Colóquio de Lisboa – outubro de 1998*. 1.^a ed. Lisboa: Edições Cosmos, 2001.

CARLOS, Luís Adriano. *Fenomenologia do discurso poético*. 1.^a ed. Porto: Editora Campo das Letras, 1999.

COELHO, Joaquim-Francisco. et al. *Jorge de Sena vinte anos depois: o Colóquio de Lisboa – outubro de 1998*. 1.^a ed. Lisboa: Edições Cosmos, 2001.

COSTA, José Francisco. *A correspondência de Jorge de Sena: um outro espaço da sua escrita*. 1.^a ed. Lisboa: Edições Salamandra, 2003.

FAGUNDES, Francisco Cota e ORNELAS, José N. (orgs.) *Jorge de Sena: O homem que sempre foi – Colóquio de outubro de 1988*. 1.^a ed. Santa Barbara: Universidade da Califórnia, 1992.

FAGUNDES, Francisco Cota e LOURENÇO, Jorge Fazenda (orgs.) *Jorge de Sena: novas perspectivas, 30 anos depois*. 1.^a ed. Porto: Universidade Católica Editora, 2009.

FAGUNDES, Francisco Cota e GÂNDARA, Paula (orgs.) *Estudos em rememoração de Jorge de Sena*. 1.^a ed. Lisboa: Edições Salamanra, 1998.

FARIA, A. et al. *Jorge de Sena: vinte anos depois*”. 1.^a ed. Lisboa: Edições Cosmos, 2001.

GOTTARDI, Ana Maria. *Jorge de Sena: uma leitura da tradição*. 1.^a ed. São Paulo: Arte e Ciência Editora, 2002.

LISBOA, Eugénio (Org.). *Verso e alguma prosa de Jorge de Sena*. 1.^a ed. Lisboa: Edições

Arcádia e Moraes, 1979.

____ *Estudos sobre Jorge de Sena*. 1.^a ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.

LOURENÇO, Jorge Fazenda. *A Poesia de Jorge de Sena: Testemunho, metamorfose, peregrinação*. 1.^a ed. Paris: Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 1998.

____ *O brilho dos sinais: estudos sobre Jorge de Sena*. 1.^a ed. Porto: Caixotim Edições, 2002.

____ *O essencial sobre Jorge de Sena*. 1.^a ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.

LOURENÇO, Jorge Fazenda; Williams, Frederick G. *Uma bibliografia cronológica de Jorge de Sena*. 1.^a ed. Belo Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994.

MORNA, Fátima Freitas. *Poesia de Jorge de Sena*. 1.^a ed. Lisboa: Editorial Comunicação, 1985.

SALLES, Luciana “A vos de Deus e o som do poema: poesia e música de Jorge de Sena”. In: *Revista Metamorfozes* 8. Rio de Janeiro: Cátedra Jorge de Sena (UFRJ). pp. 259-271, 2008.

SANTOS, Gilda (org.). *Jorge de Sena: Ressonâncias e Cinquenta Poemas*. 1.^a ed. Rio de Janeiro: Editora 7LETRAS, 2006.

____ (org.) *Jorge de Sena em rotas entrecruzadas*. 1.^a ed. Lisboa: Edições Cosmos, 1999.

SANTOS, João Camilo (editor). *Santa Barbara Portuguese Studies – vol. IV*. 1.^a ed. Santa Barbara: Editora Universidade da Califórnia, 1997.

SENA, Mécia. *Tudo isto que nos rodeia – Cartas de Amor*, com Mécia de Sena. Ed. Mécia de

Sena. Lisboa: Imprensa Nacional, 1982b.

____ *Índices da Poesia de Jorge de Sena: por Primeiros Versos, por Títulos, por Data, de Nomes Citados*. Lisboa: Cotovia, 1990.

SHARRE, Harvey L.; Williams, Frederick G. *Studies on Jorge de Sena – a colloquium*. 1.^a ed. Santa Barbara: University of California, 1981.

TORRES, Alexandre Pinheiro. *O código científico-cosmogónico-metafísico de Perseguição, 1942, de Jorge de Sena*. 1.^a ed. Lisboa: Moraes Editores, 1980.

OBRAS GERAIS:

ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. 1.^a ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 2003.

ALI, M Said. *Acentuação e Versificação Latinas*. 1.^a ed. Rio de Janeiro: Organização Simões Editora, 1957.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. 1.^a ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1989.

BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade*. 1.^a ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

_____. “Criação e crítica literária”. In: *Via Atlântica* 9. São Paulo: Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (USP). pp. 113-118, 2006.

BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. 1. ed. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1986.

BLOOM, Harold. *A Angústia da Influência*. 2.^a ed. Rio de Janeiro: Editora Imago, 2002.

BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. *A Arte Poética*. 1.^a ed. São Paulo: Editora Perspectiva,

BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. 1.^a ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

BUENO, Francisco da Silveira. *Dicionário Etimológico-prosódico da Língua Portuguesa*. 1.^a ed. São Paulo: Editora Saraiva, 1963

CAMPOS, Geir. *Pequeno Dicionário de Arte Poética*. 3.^a ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1978.

CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. *Teoria da Poesia Concreta*. 2.^a ed. São Paulo: Editora Livraria Duas Cidades, 1975.

_____. *Mallarmé*. 3.^a ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

CAMPOS, Haroldo. *A arte no horizonte do provável*. 4.^a ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

CARLOS, Luís Adriano; FRIAS; Joana Matos (orgs.). *Cadernos de Poesia- reprodução fac-similada*. 1.^a ed. Porto: Editora Campo das Letras, 2004.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos Símbolos*. 3.^a ed. Lisboa: Editora Teorema, 1994.

CHIAMPI, Irleamar. *Barroco e Modernidade*. 1.^a ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

COHEN, Jean. *Estrutura da Linguagem Poética*. 2.^a ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1978.

COSTA, Horácio *Mar abierto*. 1.^a ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. 2.^a ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

_____. *Como se faz uma Dissertação*. 15.^a ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

ELIOT, T. S. *Poesia*. 2.^a ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1981.

_____. *Ensaio*. 1.^a ed. São Paulo: Editora Art, 1989.

_____. *De Poesia e Poetas*. 1.^a ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

- FABRIS, Annateresa. *Futurismo: uma poética da modernidade*. 1.^a ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. 2.^a ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- GARCIA, Othon M. *Comunicação em prosa moderna*. 15.^a ed. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1992.
- GUIMARÃES, Fernando. *Os problemas da modernidade*. 1.^a ed. Lisboa: Editorial Presença, 1994.
- _____. *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*. 1.^a ed. Porto: Editora Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1982.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. 1.^a ed. São Paulo: Editora 34, 1998.
- HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. 1.^a ed. São Paulo: Editora Marins Fontes, 2002.
- HESÍODO. *Teogonia*.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Entre nós*. 1.^a ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1997.
- MACIEL, Maria Esther. *As Vertigens da Lucidez*. 1.^a ed. São Paulo: Editora Experimento, 1995.
- _____. *Vôo transversal: poesia, modernidade e fim do século XX*. 1.^a ed. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

- MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Os dois crepúsculos: sobre poesia portuguesa actual e outras crónicas*. 1.^a ed. Lisboa: Editora A Regra do Jogo, 1981.
- MARINHO, Maria de Fátima. *A poesia portuguesa nos meados do século XX – rupturas e continuidades*. 3.^a ed. São Paulo: Editora Global, 1981.
- MELO E CASTRO, E.M. *O fim visual do século XX*. 1.^a ed. São Paulo: Editora Edusp, 1993.
- MILÁN, Eduardo. “Notas sobre a nevralgia”. In: *Via Atlântica 11*. São Paulo: DLCV - FFLCH (USP). pp. 166-172, 2007.
- MORA, José Ferrater. *Dicionário de Filosofia*. 4.^a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- PAZ, Octavio. *Obras Completas, 1 - La casa de la presencia: poesia e historia*. 2.^a ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- PEDROSA, Celia; ALVES, Ida (Orgs.). *Subjetividades em devir*. 1.^a ed. Rio de Janeiro: Editora 7Letras, 2008.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*. 2.^a ed. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2003.
- PESSOA, Fernando. *Obras em prosa*. 1.^a ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1986a.
- _____. *Livro do Desassossego* 1.^a ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986b.
- POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. 2.^a ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1973.
- SARAIVA, Antonio José; LOPES, Óscar *História da Literatura Portuguesa*. 8.^a ed. Porto: Editora Porto, 1975.
- SENA, Jorge (org.). *Novelas inglesas*. 1.^a ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1963.

SEVERINO, Joaquim Antônio. *Metodologia do Trabalho Científico*. 22.^a ed. São Paulo: Editora Cortez, 2002.

SILVA, Celina. *Pluralidade e Convergência*. 1.^a ed. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2008.

SIMÕES, João Gaspar. *Crítica V*. 1.^a ed. Lisboa: INCM, 1983.

_____. *História da poesia portuguesa do século XX*. 1.^a ed. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1959.

SPINA, Segismundo. *Manual de Versificação Românica Medieval*. 2.^a ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

STEIN, Ernildo. *Epistemologia e crítica da modernidade*. 3.^a ed. Rio Grande do Sul: Editora Unijuí, 2001.

SUBIRATS, Eduardo. *Da vanguarda ao pós-moderno*. 1.^a ed. São Paulo: Editora Nobel, 1984.

TENGARRINHA, Jorge (org.). *História de Portugal*. 2.^a ed. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade*. 2.^a ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2007.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. 2.^a ed. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

ULLMANN, Stephen. *Semântica: uma introdução à ciência do significado*. 1.^a ed. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1964.