UNESP UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

JOANA PRADA SILVÉRIO

COROA DA TERRA:

A POESIA COMO (RE)CRIAÇÃO DO MUNDO

ARARAQUARA – S.P.
2010

JOANA PRADA SILVÉRIO

COROA DA TERRA:
A POESIA COMO (RE)CRIAÇÃO DO MUNDO

Monografia de Conclusão de Curso (MCC) apresentada ao Departamento de Literatura da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Bacharel em Letras.

Orientador: Maria Lúcia Outeiro Fernandes

Bolsa: FAPESP

ARARAQUARA – S.P.
2010

Silvério, Joana Prada
Coroa da terra: a poesia como (re)criação do mundo / Joana Prada Silvério – 2010
61 f. ; 30 cm

Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Letras) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara
Orientador: Maria Lúcia Outeiro Fernandes

1. Sena, Jorge de. 2. Coroa da terra. 3. Testemunho de linguagem. I. Título.

Joana Prada Silvério

Coroa da Terra: a poesia como (re)criação do mundo

Monografia de Conclusão de Curso (MCC), apresentada ao Departamento de Literatura da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Bacharel em Letras.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da poesia
Orientador: Maria Lúcia Outeiro Fernandes
Bolsa: FAPESP

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Profa. Dra. Maria Lúcia Outeiro Fernandes
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP - Araraquara

Membro Titular: Profa. Dra. Guacira Marcondes Machado Leite
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP - Araraquara

Membro Titular: Profa. Dra. Karin Volobuef
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP - Araraquara

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

AGRADECIMENTOS

À minha mãe querida, pelas historinhas para dormir, pela imensa paciência com minhas ansiedades, pelo incentivo aos estudos, pelos diálogos matinais em francês limitados ao conhecimento de três frases e, principalmente, por me ensinar palavras e expressões de um tempo que já não existe mais;

Ao meu pai, pelos causos da roça e por ter viabilizado de diversas maneiras a realização deste curso;

Ao meu irmão, pelas bebedeiras e pelas conversas advindas delas e, também, por insistir em ensinar alguma sensibilidade musical aos meus ouvidos doentes;

A todos os professores do curso de Letras da FCL-Araraquara, que ministraram aulas no período de 2006 a 2010. E, em especial, à Professora Maria Célia, que mesmo sem saber, impossibilitou, com seu rigor e método, a minha desistência da faculdade e, principalmente, por ter me ensinado a pesquisar; ao Professor Tom Pires, que propiciou a oportunidade para as primeiras análises de poemas; à Professora Sylvia Telarolli, que discutiu textos importantes para o entendimento da linguagem poética; à Professora Maria Lúcia, que coordenou a minha entrada nos conhecimentos sobre poesia moderna e à Professora Silvia B. Adoue, que com seu raciocínio forte, fez-me ver imprescindíveis relações entre literatura e história;

Às três Professoras de Literatura Portuguesa, que sempre falaram com tanto carinho e conhecimento sobre o assunto, que dissiparam qualquer dúvida minha, a respeito de seguir por esse caminho: à Professora Márcia Gobbi, por ter me ensinado que a leitura do Camões estava para muito além do valor histórico; à Professora Renata Junqueira, que me apresentou à poesia de Cesário Verde e à Professora Maria Lúcia Outeiro Fernandes, que me levou a descoberta de um tema de pesquisa, procurado há pelo menos dois anos e que modificou completamente, meu entendimento acerca dos estudos literários;

À minha orientadora, Professora Maria Lúcia, por me aceitar como orientanda, auxiliando-me sempre quando precisei e, principalmente, por conduzir serenamente a pesquisa, sem permitir que minha tendência ao exagero impossibilitasse a realização do trabalho;

À Professora Maria Helena, que me apresentou à gramática funcionalista, abrindo, com isso, um importante referencial teórico norteador para análise de textos;

À FAPESP, que fez mais do que simplesmente subsidiar financeiramente minha pesquisa ao aceitá-la entre seus quadros, conferindo certa segurança de que o caminho seguido era viável;

À colega Viviane, por estar sempre disposta a ajudar no que fosse preciso;

À amiga Vivi, por rir das minhas imbecilidades, transformando o ambiente acadêmico num lugar menos sisudo;

Ao Du, que mesmo não estando mais nesta faculdade, compartilhou comigo durante três anos, sua enorme inteligência emocional;

Ao Camões e ao Cesário, em memória;

Ao Candido, pela presença sonolenta;

Ao Jorge, por toda essa beleza angustiosa.

INDEPENDÊNCIA

Recuso-me a aceitar o que me derem.
Recuso-me às verdades acabadas;
recuso-me, também, às que tiverem
pousadas no sem-fim as sete espadas.

Recuso-me às espadas que não ferem
e às que ferem por não serem dadas.
Recuso-me aos eus-próprios que vierem
e às almas que já foram conquistadas.

Recuso-me a estar lúcido ou comprado
e a estar sozinho ou estar acompanhado.
Recuso-me a morrer. Recuso a vida.

Recuso-me à inocência e ao pecado
como a ser livre ou ser predestinado.
Recuso tudo, ó Terra dividida!

30/6/42

Jorge de Sena

RESUMO

Este trabalho monográfico tem por objetivo pensar a estruturação interna do livro *Coroa da Terra* (1946), do poeta português Jorge de Sena (1919-1978), investigando, para isso, os critérios norteadores da ordenação dos poemas. Partindo de um questionamento suscitado por um paratexto do autor, aventamos a possibilidade de que o livro constitui-se como unidade de um percurso poético, em que cada poema compõe um trecho da peregrinação realizada pelo poeta em direção à coroa da Terra. Além disso, a partir da epígrafe do livro e do Prefácio (1960) da 1.ª edição de *Poesia I* (1961), consideramos a ideia de que *Coroa da Terra* é uma busca pela verdade, ou ainda, que a peregrinação realizada pelo poeta está no encalço de uma palavra poética consciente e, por isso, eticamente responsável. Essa busca configuraria a poética do testemunho de linguagem, donde derivam dois outros vetores importantes para a exegese da poesia seniana: a metamorfose e a peregrinação. Sustentando a unidade do livro estaria a linguagem em dialético fluxo como um procedimento formal, que possibilita ao poeta constituir uma expressão em constante movimento. Para verificarmos a validade de nossa hipótese, realizamos a análise de quatro poemas em ordem sequencial ("Purgatório", "Suma Teológica", "Os trabalhos e os dias", "Espiral"). A eles, foi acrescida a análise do poema "Metamorfose", 23.º poema de *Coroa da Terra*, que funcionou como ponto de referência e como fecho para a pesquisa, por apresentar um caráter de síntese do pensamento seniano. Verificou-se que a ideia de unidade sustenta-se ao considerarmos *Coroa da Terra* como jornada formativa de um direcionamento poético.

Palavras – chave: Jorge de Sena. *Coroa da Terra*. Testemunho de linguagem. Linguagem em dialético fluxo.

ABSTRACT

This monograph is aimed at reflecting the internal structure of the book *Coroa da Terra* (1946), the Portuguese poet Jorge de Sena (1919-1978), investigating for this, the guiding criteria for the ordering of poems. Starting from a question posed by an author paratext, we considered the possibility that the book is constituted as a unit of poetic path, in which each poem comprises a stretch of the pilgrimage undertaken by the poet toward the crown of the Earth. Moreover, from the epigraph of the book and the Preface (1960) of 1st edition of *Poesia I* (1961), we consider the idea that the *Coroa da Terra* is a search for truth, or even that the pilgrimage made by the poet is on the trail of a poetic word conscious and therefore ethically responsible. This search would set the poetic language of testimony, from which derive two other important vectors for the exegesis of poetry seniana: metamorphosis and pilgrimage. Upholding the unity of the book would be the language in dialectical flow as a formal procedure, which enables the poet be an expression in constant motion. To check the validity of our hypothesis, we conducted an analysis of four poems in sequential order ("Purgatório", "Suma Teológica", "Os trabalhos e os dias", "Espiral"). To them, it was added to analyze the poem "Metamorfose", poem 23rd of the *Coroa da Terra*, which acted as a reference point and as close to the research by presenting a character's thought seniano synthesis. It was found that the idea of unity is sustained when we consider *Coroa da Terra* as a journey of formative poetic direction.

Keywords: Jorge de Sena. *Coroa da Terra*. Testimony of language. Dialectical language flow.

LISTA DE ABREVIATURAS E SÍMBOLOS

A.R.	apoio rítmico
|	cesura
[ ]	tônica secundária
v.	verso
vv.	ver versos

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 12

1. A natureza da lírica moderna 14

2. Jorge de Sena: modernidade refletida 25

3. *Coroa da Terra*: a poesia como (re)criação do mundo 33

3.1. A epígrafe: primeiros passos 34

3.2. Das análises: caminhando lado a lado com o poeta peregrino 35

3.3. Poesia e vida: formação de um percurso poético 52

CONSIDERAÇÕES FINAIS 56

REFERÊNCIAS 57

ANEXO A – *El tres de mayo* (1814) 60

ANEXO B – Escansão 61

INTRODUÇÃO

Coroa da Terra (1946), segundo livro de poemas publicado pelo poeta português Jorge de Sena (1919-1978), traz um paratexto[1] importante para a compreensão da obra. Numa espécie de nota de rodapé, Sena (1988a, p. 83, grifo nosso) afirma que:

> Contacto, o mais antigo poema deste livro é de 10-10-41; o mais recente, Cantiga de Embalar, é de 21-11-44. [**Permito-me chamar a atenção do leitor para o facto de só um escrúplo, hoje raro e talvez inútil, me ter impedido de chamar "Poema" a *Coroa da Terra*, uma vez que a ordenação dos poemas deste livro não obedece apenas a critério estético**.]

A julgar pelo título que pretendia dar ao livro, podemos deduzir que Jorge de Sena pensava essa obra como uma unidade, em que os 52 poemas seriam partes de um mesmo processo poético. Porém, conforme afirma, um escrúpulo o impediu de registrar no título do livro seu caráter de inteireza. No Prefácio (1960) da 1.ª edição de *Poesia I* (1961), o poeta explica que só em circunstâncias muito especiais entende seus livros como unidades próprias, porque, quando da feitura dos poemas, a única intencionalidade existente é aquela inerente ao fazer poético. Contudo, na seleção e arrumação dos poemas para a publicação pode surgir a intencionalidade de expor determinadas características marcantes do seu itinerário poético (SENA, 1988a). Assim, Sena não queria simular um sentimento que, a princípio, não era existente, mas expor uma ideia que aparece e ganha forma no momento de estruturação do livro. Se o escrúpulo impedidor torna-se, em 1946[2], "raro e talvez inútil", não é porque Sena resolveu desconsiderar seu compromisso com uma palavra poética eticamente responsável, mas porque a aquisição de uma consciência plena de um percurso poético, nascida no momento em que organiza e nomeia o livro *Coroa da Terra*, transforma a hesitação em artigo dispensável. Tanto é assim que o poeta não deita fora sua decisão final, mas também não omite sua primeira inclinação. Essa responsabilidade em expor os meandros do trabalho poético, impedindo as aparências de sobrepujarem a verdade dos acontecimentos e principalmente sua ordem, guarda estreitas relações com o percurso poético que Sena construiu durante toda a sua vida.

O fato, porém, é que, mesmo não tendo existido uma intencionalidade primeira de unidade, esta se manifesta em algum momento e guia a ordenação dos poemas. A epígrafe de *Coroa da Terra* aponta para essa busca totalizante e centralizadora: "Suba por aí acima, até à

[1] A crítica seniana (MARTINHO, 1982; LOURENÇO, 1998) reconhece a importância dos paratextos, epígrafes, prefácios, dedicatórias e notas explicativas para a interpretação da obra de Jorge de Sena.

[2] A data de 1946 corresponde ao ano de publicação do livro. Sua organização é de fins de 1944, conforme explicado por Sena no Prefácio à 2.ª edição (1977) de *Poesia I* (1961).

coroa da Terra./ (Informação de um camponês)" (SENA, 1988a, p. 82). Assim, interessa saber qual é o outro critério que apareceu ao poeta, quando organizou o livro, e que justifica a ideia de unidade. Sem dúvida, é dele que devemos nos utilizar para uma interpretação consciente de *Coroa da Terra*. Para tanto, faz-se necessária uma investigação que trace essas hipóteses, sendo que uma delas seria a de que a ordenação dos poemas foi o caminho percorrido em busca de uma verdade objetivada a partir da subjetividade, e por isso, totalmente consciente e eticamente responsável. Essa verdade equivaleria à formação do itinerário poético de testemunha, que Jorge de Sena construiu para nortear seu projeto ético e estético de poesia. O que a ordem dos poemas sugere é a peregrinação em busca de uma consciência poética que transfigura o mundo pela linguagem, dando testemunho dele. Portanto, a imagem da coroa da Terra deve ser erigida da leitura conjunta dos poemas e da linguagem manifestada por eles.

Para além disso, porque a proposta do itinerário de testemunha é um percurso poético que não está apenas neste livro, que é nosso objeto de estudo, mas em toda a obra poética de Jorge de Sena, será relevante considerar que *Coroa da Terra* é "[...] a busca de uma expressão intrinsecamente dialéctica ou em dialéctico fluxo, nos termos marxistas da minha formação filosófica." (SENA, 1988a, p.16). Compreender, com base na linguagem expressa no conjunto de poemas, o que é, como se constitui e, principalmente, como se expressa essa linguagem em "dialético fluxo", apresenta-se como umas das necessidades principais deste trabalho. Ou, em outras palavras, o que se pretende é, com base na análise dos poemas de *Coroa da Terra*, verificar em que medida e de que modo a intenção de dar à poesia uma função de compromisso com o Homem, direciona os procedimentos poéticos adotados por Jorge de Sena, no livro selecionado.

Tanto a poética do testemunho de linguagem, quanto a linguagem em dialético fluxo, formam-se do diálogo seniano com o tempo que lhe é contemporâneo e com a tradição da modernidade, configurada a partir de meados do século XIX. Assim, torna-se imprescindível efetuar uma discussão acerca da lírica moderna, pensando nos principais parâmetros norteadores de sua formação, além do vínculo com o movimento romântico. Nosso primeiro capítulo, intitulado "A natureza da lírica moderna", propõe-se a realizar essa discussão. Nascido das conversas com a orientadora do projeto e das reuniões do grupo de pesquisa departamental por ela coordenado, e do qual participamos desde 2008; este capítulo teve a finalidade de organizar e sistematizar o conhecimento decorrente do primeiro semestre de Iniciação Científica, cuja meta foi estabelecer as bases para uma contextualização da poesia seniana, enquanto manifestação da modernidade lírica. Já o segundo capítulo, "Jorge de Sena: modernidade refletida", tem como eixo pensar, especificamente, o diálogo da poesia seniana

com os principais referenciais da modernidade e com a situação sócio-cultural e política vivenciada por Sena, em Portugal, nos anos 1930 e 1940, momento de sua formação e estreia como poeta. O terceiro capítulo, "*Coroa da Terra*: a poesia como (re)criação do mundo" fica, então, incumbido de discutir especificamente a formação da linguagem poética seniana, partindo dos poemas, ou seja, da *práxis* poética para a teoria e, assim, intenta realizar o objetivo de investigar um possível parâmetro norteador de unidade.

Para realizar o proposto, selecionamos um *corpus* composto por cinco poemas, dispostos em ordem sequencial. São eles: "Purgatório", "Suma teológica", "Os trabalhos e os dias" e "Espiral". Acrescentaremos ainda, "Metamorfose", 23.º poema de *Coroa da Terra*, adotando como argumento, a favor dessa inclusão, o caráter de síntese do pensamento seniano expresso por ele. Assim, "Metamorfose" funcionará ao mesmo tempo, como ponto de referência e fecho da investigação.

Metodologicamente, partimos de um questionamento suscitado pela obra de Jorge de Sena, o que nos levou à análise dos poemas e, consequentemente, à pesquisa teórica sobre a poesia do autor.

1. A NATUREZA DA LÍRICA MODERNA[3]

Meus olhos apagados,
Vede a agua cahir.
Das beiras dos telhados,
Cahir, sempre cahir.

Das beiras dos telhados,
Cahir, quasi morrer...
Meus olhos apagados,
E cançados de ver.

Meus olhos, afogae-vos
Na vã tristeza ambiente.
Cahi e derramae-vos
Como a agua morrente.

Camilo Pessanha

O esboço do autorretrato, que a modernidade compôs para si, precisa ser resgatado dos porões do Romantismo[4]. Com as transformações socioeconômicas e políticas ocorridas na

[3] Por lírica moderna, entenderemos as revoluções estéticas postas em andamento pelo Romantismo, que posteriormente, serão transformadas em Simbolismo; o qual, mais tarde, somado às experiências de vanguarda formará o Modernismo do começo do século XX. A escola romântica é assim nomeada durante todo o texto, contudo, usaremos o termo moderno para nos referirmos aos poetas do fim do século XIX e começo do século XX. Trata-se apenas, de uma necessidade classificatória, que não excluirá, como se fará notar, as contribuições do Romantismo para a formação de tal pensamento.

Europa, desde o declínio do sistema feudal até a Revolução Industrial, configura-se, paulatinamente, uma nova camada social: a burguesia. Esta coloca em funcionamento outro código de comportamento, buscando inaugurar o seu próprio sistema ideológico. Segundo Saraiva e Lopes (1975, p. 727), "Nas origens remotas do Romantismo está o progresso económico, político e social da burguesia; no seu fecho estão as consequências da grande revolução industrial que a partir de 1850 transforma completamente a vida na Europa em menos de meio século".

O movimento romântico está em franca oposição ao Classicismo e ao Iluminismo. Do primeiro recusa a estética fundamentada no modelo clássico greco-romano e, por conseguinte, o privilégio dado aos elementos relacionados ao equilíbrio e à harmonia, tais como a concepção apolínea de arte, a imitação da natureza e o represamento da subjetividade. A representação mimética, que caracteriza a arte clássica, está apoiada na crença de que a natureza é regida por leis universais constituindo, portanto, modelo de realização harmônica. (ROSENFELD, 1993). Donde deriva a concepção apolínea, uma vez que a arte produzida sob esses preceitos pressupõe um caráter contemplativo. Assim, a recusa ao **modelo** clássico é mais do que só uma negativa em termos opositivos do novo *versus* antigo, apontando outra postura do artista frente ao fazer artístico. (VOLOBUEF, 2008). O problema não está na remissão à cultura greco-romana, mas no entendimento dela como valor supremo e inquestionável, válido para todas as épocas e que se deveria ter como parâmetro para a produção artística.

Todos estes elementos recusados estão inseridos dentro do ideário Iluminista, que trabalhava não só com o paradigma racionalista, pelo qual se arquitetava a superação das velhas tradições aristocráticas, mas também com a proposta de esclarecimento da sociedade, rumo ao progresso humano. Assim, a imagem refletida no espelho iluminista era a do emissário do conhecimento racional: um indivíduo capacitado a transmitir aos demais o patrimônio comum a todos. Essa tendência à crítica da ideologia tradicional, essa crença na capacidade de influir nos direcionamentos históricos, essa consciência de si como agente no

[4] Ao realizar tal afirmação, fica patente que adotamos uma postura teórico-metodológica que concebe o fenômeno literário em constante processo de transformação, em que nada aparece do nada e tudo está relacionado com tudo por "transmutação qualitativa". Se existem períodos literários, como sistematizações apenas, devemos entendê-los. Assim, as experiências estéticas e as cosmovisões das mais distintas épocas, não desaparecem tão logo seja lançada outra moda; ao contrário, transformam-se inteiramente, adaptam-se, sendo mutiladas ou acrescidas de outros elementos, são veementemente negadas e rechaçadas, para, posteriormente, serem adoradas como a única alternativa possível de salvação para a arte. Ao atingir um ápice produtivo, um movimento literário não morre, apenas declina e se metamorfoseia em outras possibilidades. Se as gerações posteriores berram exaltadas pelo seu fim, há aí, um pouco daquela característica humana em querer ser sempre o mais autêntico entre todos, aquele que primeiro descobriu. Além disso, é importante reconhecer que toda negação é uma afirmação feita ao revés. Esta é a visão de Jorge de Sena (1977) e também a nossa.

mundo; tudo isto é também uma característica romântica, mas que se realiza de maneira bastante diversa. Segundo Sena (1999, p. 92, grifo nosso):

> Claro que tal comportamento não foi, na aparência, um exclusivo do Romantismo. Poderia mesmo dizer-se que é a nobre tradição, herdada pelo Romantismo, da Época que o precedeu: essa *Aufklärung* racionalista, intelectualista, sensual, refinada como o Romantismo não foi, e que se considerava a si mesma a época, por excelência, da liberdade do espírito. Um Voltaire, um Rousseau, um Kant, viveram e escreveram *urbi et orbi*, e ninguém os entendeu diversamente. Mas o que há de ênfase pessoal nas tão diferentes atitudes destes homens não é coincidente com o que sucede no Romantismo. Para os grandes pensadores e artistas imediatamente anteriores à Época Romântica, a própria pessoa, com as suas peculiaridades individuais, é apenas um veículo privilegiado de um esclarecimento acessível a toda gente civilizada. Para os Românticos, quer sejam predominantemente apóstolos, quer se confinem a uma criação estética em que a própria individualidade não aparece ostensivamente, a pessoa de cada um é um veículo predestinado a impor, não a clarificação do geral, mas a subjectividade que marca o geral, quando é refractado pela visão individual. O Romantismo é, ou foi, acima de tudo, visionário. [...] **O visionarismo romântico é a transformação da *Weltanschauung* em mais (ou menos) que si mesma: a redução do mundo a uma visão de vida.**

A esta quimera, relaciona-se a concepção de que o espírito humano soava em consonância com o infinito, uma vez que estava aberto a transcender os limites da matéria, ligando-se ao impalpável. Tal comportamento pressupõe uma interiorização da vivência humana, uma percepção de que o mundo tal qual o conhecemos com os sentidos não passa de mera ilusão, porque é fenômeno efêmero. Dessa forma, o sujeito volta-se para si num mergulho abissal. Segundo Aguiar e Silva (1968), essa cosmovisão foi bebida da filosofia idealista de Fichte[5] e Schelling, principalmente na Alemanha e de modo difuso no restante da Europa.

Na busca em que imperava a consciência do absoluto, o espírito humano realizava um caminho enviesado. Ao mesmo tempo em que esse era seu único destino, a consciência de sua irrealização também se fazia presente. Indo ao encontro do inalcançável, deparava-se com um sentimento melancólico, misto de nostalgia e anseio e que se apresenta numa constante insatisfação (*Sehnsucht*). Resultante deste estado anímico, temos o *mal du siècle*, como ficou conhecida essa visão do espírito humano como prenhe de forças transcendentes e realizações titânicas, mas que não sabe para onde se dirigir, incapaz que é de delimitar um único porto. (AGUIAR E SILVA, 1968).

Como tentativa de superação desse impasse, os românticos adotam a ironia como recurso imprescindível para demarcar o distanciamento e a superioridade do artista frente ao objeto artístico, uma vez que este só tem validade como realização espontânea de uma

[5] Ainda que exista uma confusão na livre interpretação do Eu absoluto fichtiano com o eu do indivíduo, os românticos assim quiseram acreditar, associando um ao outro. Quem chama atenção ao fato é Aguiar e Silva (1968).

subjetividade e, portanto, não carreia mais um valor em si, estando vinculado a uma expressão individual. Segundo Aguiar e Silva (1968, p. 482): "[...] a ironia nasce da consciência do caráter antinômico da realidade e constitui uma atitude de superação, por parte do eu, das contradições incessantes da realidade, do conflito perpétuo entre o absoluto e o relativo." A ironia aparece, assim, como síntese de uma consciência dialética, que, ao invés de eliminar os contrários, supera-os numa postura progressiva.

A este comportamento, Paz (1984) associa a visão analógica. Isto significa entender o universo como uma grande teia de relações, em que a existência da diferença é condição *sine qua non* para a realização do processo analógico, uma vez que é infrutífero estabelecer correspondência entre elementos iguais. Tal qual uma metáfora totalizante, a analogia se estende sobre o mundo e possibilita à alteridade o sonho de identidade. Segundo Paz (1984, p. 100), a postura irônica e a mirada analógica são "irreconciliáveis. A primeira é a filha do tempo linear, sucessivo e irrepetível; a segunda é a manifestação do tempo cíclico: o futuro está no passado e ambos estão no presente. A analogia se insere no tempo do mito e, mais ainda: é seu fundamento; a ironia pertence ao tempo histórico, é a conseqüência (e a consciência) da história."

A revolução romântica configurou-se de maneira distinta em países como Inglaterra, Alemanha e França. Nos dois primeiros, considerados expoentes do movimento, não houve um processo de ruptura com a tradição, devido à situação socioeconômica e política. A situação inglesa é de grande desenvolvimento comercial e industrial, possibilitado por invenções tecnológicas. Com isso, uma ampla massa de trabalhadores urbanos concentra-se nas cidades e a ascensão do burguês é fato inconteste. Para atender ao gosto dessa nova camada de leitores, desenvolve-se o romance. No teatro, Shakespeare criou uma obra que tem como diretriz a expressão original e, por isso, acaba servindo como paradigma para os românticos, que viam nele a criação espontânea do gênio. Assim, a literatura inglesa desempenha um movimento contínuo de progresso, sem esbarrar em qualquer impedimento. Já na Alemanha, a formação de uma literatura com características marcadamente nacionais, inicia-se somente no século XVIII e os condicionantes históricos impedem a formação de uma tradição clássica. De modo que, em acordo com o espírito libertário, cumpre se realizar uma literatura com identidade própria. (SARAIVA; LOPES, 1975)

Na França, a nobreza desfruta de vários privilégios e há uma intensa vida na corte, que coloca em funcionamento uma literatura de feições aristocráticas, realizada principalmente, num teatro clássico regido pela famosa regra das três unidades. Por conta disso, o romantismo francês terá que promover o desvencilhamento dos grilhões que o prendiam ao passado

modelar e tradicional. (SARAIVA; LOPES, 1975). Quando Victor Hugo propõe, no seu Prefácio de *Cromwell*, em 1827, a teoria do grotesco, está inserindo na literatura justamente, aquela porção de ironia necessária à coexistência dos contrastes, possibilitados por "um entusiasmo desesperado de viver-se num mundo burguês, sem *«mauvaise conscience»* quanto à origem proletária ou colonial da sua prosperidade, e no qual se prefere a subjectividade do criador à criação de um objeto estético." (SENA, 1999, p. 91, grifo do autor). Na incorporação do grotesco à arte, Hugo encontra o corte que separa a literatura clássica da literatura moderna. Enquanto no clássico esse elemento dissonante aparece de maneira discreta e sempre atenuada por algum recurso altissonante compensador; no romântico, o grotesco ocupa o mesmo lugar do sublime. Tal postura representa um reconhecimento da dualidade intrínseca à índole humana e pressupõe uma concepção da natureza, em que o harmônico não se encontra mais no aspecto perfectivo.

No templo da arte romântica, figura no altar a "subjectividade do artista" pregando a liberdade máxima no manejo da técnica. Hugo se refere ao poeta, que cultiva seu espírito em disposição libertária, como o gênio. Esta denominação não aponta para uma altivez acrítica; ao contrário, está conclamando por autonomia criativa e pretende devolver ao sujeito a primazia frente ao objeto. No controle de sua própria poética, V. Hugo discute a questão da mistura de gêneros. A concepção clássica de arte pressupunha uma forma não-historicizada, em que os modelos existiriam antes do conteúdo. Tendo o poeta escolhido a matéria de seu trabalho, deveria enquadrar-se adequadamente no modelo que melhor realizaria seu tema. (SZONDI, 2001). Hugo trata de defender, para o drama, a possibilidade de conjugar os caracteres da tragédia e da comédia, do bem e do mal, do grotesco e do sublime, acordando esses arranjos com uma nova imagem do homem. Discorrendo sobre a Teoria das três idades, Victor Hugo (1988, p. 37) diz que: "As personagens da ode são colossos: Adão, Caim, Noé; as da epopéia são gigantes: Aquiles, Atreu, Orestes; as do drama são homens: Hamlet, Macbeth, Otelo."

Se entendermos a Teoria das três idades[6] literalmente, ou seja, atentando para o caráter arbitrário da divisão histórica proposta, surgirão inúmeros contra-argumentos desautorizando a sua validade científica. Contudo, agir dessa forma é desconsiderar o caráter essencial que molda "Do grotesco e do sublime", ou seja, a poética de Hugo não pretende firmar-se como palavra incontestável, como o tratado do factual. No reverso dessa visão, muito mais

[6] Hugo considera que às fases da vida do homem — infância, maturidade e velhice — correspondem os momentos sócio-históricos — tempos primitivos, tempos antigos e tempos modernos. E, uma vez que a poesia está ligada à sociedade, temos como correlatos: tempos primitivos e lirismo, tempos antigos e epopéia e tempos modernos e drama.

produtivo é analisar a metáfora proposta pelo poeta. Dela podemos deduzir que, a princípio, o homem estava em contato direto com o divino, mas se mirava num espelho em que tudo era muito maior que a sua existência. Num segundo momento, o contato com o divino aparece intermediado por um ideal de existência, devendo o homem almejar uma figurativização de si mesmo. Ao mirar-se no espelho, o homem não encontra sua imagem, mas a figura de seu ídolo e deve ter por pretensão caminhar ao encontro dela. Mas, o homem, que emerge de um amplo processo transformador das bases materiais e imateriais, ao mirar-se no espelho já não pode, e não quer mais, encontrar outra coisa que não seja o seu próprio reflexo. A descida dos céus, ao mesmo tempo em que abre para realizações demasiadamente humanas e, naturalmente, passíveis de falhas, faz com que o ser humano enfrente, talvez pela primeira vez, a responsabilidade por todos os possíveis insucessos. Assim, para além de uma realização estética, o Romantismo configurou-se, numa perspectiva dialética, como a síntese antecipadora de novas metamorfoses prestes a acontecer:

> O romantismo foi um movimento literário, mas também foi uma moral, uma erótica e uma política. Se não foi uma religião, foi algo mais que uma estética e uma filosofia: um modo de pensar, sentir, enamorar-se, combater, viajar. Um modo de viver e um modo de morrer. Friedrich von Schlegel afirmou, em um de seus escritos programáticos, que o romantismo não só se propunha à dissolução e à mistura dos gêneros literários e das idéias de beleza como, através da imaginação e da ironia, buscava a fusão entre a vida e a poesia. E mais ainda: socializar a poesia. O pensamento romântico se desdobra em duas direções, que terminam se fundindo: a busca desse princípio anterior, que faz da poesia o fundamento da linguagem e, por conseguinte, da sociedade; e a união desse princípio com a vida histórica. (PAZ, 1984, p. 83)

Para nomear nasceu o poeta; para fazer da linguagem uma forma de contato com o mundo, mas não esse que conhecemos e, sim, aquele outro que nos será dado a conhecer; para desentranhar, da realidade sufocante, mínimos caminhos onde é possível vislumbrar um sentido; para raspar da linguagem aquela casca de verniz cristalizadora de significados; para restituir ao homem sua humanidade, serve o poeta; e para realizar tamanho trabalho tem, como única ferramenta, a linguagem, materializada como palavra. Assim, a busca desse "princípio anterior" vai se costurando na modernidade como uma busca pela autonomia da palavra poética até atingir um ápice: a metalinguagem. Sumariamente, metalinguagem é a linguagem falando da linguagem. Contudo, se essa definição é já, notória, as inferências, que podem ser feitas a partir dela, são muito mais pertinentes. Dessa forma, ao usar o código linguístico para referenciar o próprio código, realiza-se uma operação de dobramento em que se encontra o outro de si mesmo. Na linha espaço-temporal, a continuidade é suspendida por um retorno, que captura o fato linguístico na sua anterioridade, como se fosse possível fechar

a porta e entrar atrás de si — a imagem é de Machado de Assis (1997, p. 122): "Corri ao meu quarto, e entrei atrás de mim." —, ou seja, o passado se refaz no presente para aclará-lo. Mais do que simples procedimento técnico, a metalinguagem se dá como fina consciência, que proporciona a autoconsciência e não deve ser entendida como:

> [...] modismo como algo fortuito e exterior ao poema, mas como uma das bases fundamentais em que se assenta toda poesia realmente crítica e consciente. Enfim, a prática da metalinguagem e da metapoesia — objeto de teorização recente talvez porque levadas às últimas conseqüências apenas com os poetas da modernidade —, ao exacerbar a consciência crítico-construtiva do poeta e tornar-se fator de valoração e valorização da poesia moderna e contemporânea, ressalta, ao mesmo tempo, que a *máquina do poema* alimenta-se também de poesia: pois a auto-reflexividade, a auto-referencialidade, a consciência construtiva, o pensar sobre a linguagem, o poema, o poeta e a poesia; em suma, o voltar-se sobre as próprias engrenagens, revelando a concepção engenhosa que a norteia, é um dos movimentos preferidos da *máquina do poema*. (PIRES, 2005, p. 32, grifos do autor)

Se, nos românticos, prevalece a ideia de poesia como um abandonar-se à inspiração — na conceituação de Staiger (1997), *Stimmung* — e a metalinguagem se realiza muito mais como uma discussão ontológica sobre a poesia, numa conjunção entre teoria e prática, entre vida e poesia e, por conseguinte, como uma busca pela palavra primordial; nos modernos, a poesia, como trabalho de linguagem, e a metalinguagem poética, realizada como metapoesia, tornar-se-ão um projeto estético, tornando-se possível, portanto, entendê-la como uma escada — estão completamente excluídas as questões valorativas que esta metáfora possa suscitar — que leva do pensamento romântico ao pensamento moderno. Quanto mais o mundo burguês vai estabelecendo ditames sobre a vida do homem, mais a poesia e a literatura, de uma forma geral, têm que defender espaços de existência. Se, num primeiro momento, era preciso defender a literatura como um campo de conhecimento, comparar o discurso poético com outros discursos, — mostrando que aquele não servia a parâmetros utilitários e, tendo a linguagem como sua matéria-prima, não a utilizava com finalidades meramente, comunicativas, principalmente, se por comunicação entendermos uma relação entre um elemento ativo e outro passivo —; num segundo momento, fez-se necessário entrincheirar a palavra poética. O acirramento cada vez maior da lógica do mundo burguês, ou seja, a especialização do mundo, as concepções de sucesso e felicidade como sinônimos de *status* social, as ideologias promotoras de um mascaramento da realidade, o afastamento da literatura da sua função social; tudo isto promoveu um ensimesmamento da palavra poética e do poema. Contudo, este fenômeno, ao promover certo alheamento da poesia do mundo, não deve ser entendido como alienação do discurso poético, mas como um fenômeno decorrente

das condições sócio-históricas e econômicas. Segundo Chiampi (1991, p. 16-17, grifos da autora):

> A produção da identidade da literatura sofreu, no entanto, modificações ao longo dos cem anos da fundação da modernidade. [...] de Friedrich von Schlegel a Mallarmé, dá-se no intervalo um giro significativo no pensamento crítico dos fundadores. À constituição de uma "ciência" da literatura entre os primeiríssimos modernos, pensada em seus modos de inserção de vida, sucede uma percepção, cada vez mais acentuada, da autonomia do estético, com o seu afastamento do cotidiano, do referencial, do social e do histórico. Se, na origem da modernidade estética, o conceito de Friedrich Schlegel de "poesia universal progressiva", por exemplo, se interpreta como unificação da poesia com a filosofia — vale dizer, da imaginação com a razão — para intervir na vida ou para poetizá-la, depois de Baudelaire é sensível que a reflexão sobre o poético se vai concentrando cada vez mais na idéia do poema como realidade em si, auto-suficiente. [...] É simplificador, no entanto, atribuir à "lógica interna" da poesia a busca de um paraíso artificial, conotando-o como alienação, escapismo ou desumanização. Não se deve esquecer que a autonomia da arte — melhor seria dizer o processo de autonomização da arte — não é fenômeno isolado dentro da época moderna, nem foi inventado por poetas demasiados imaginativos. Max Weber explica que a autonomização é um processo histórico generalizado, que procede da racionalização que desde o final do século XVIII atinge todos os saberes e práticas da sociedade e da cultura do Ocidente.

Baudelaire (1821-1867), o vate bêbado-drogado e desregrado, traçou, com sua obra, um arco entre a estética romântica e a simbolista[7]. Sintomática, a publicação de seu *Le fleurs du mal*, no ano de 1857, mostra como esse meio de século foi um momento de profundas transformações, que aconteciam a olhos vistos. Sem abrir o livro, apenas atentando ao título, podemos sentir a fina carga de ironia contida na antítese que o intitula. Da fragmentação da positividade do substantivo "flores", pelo acréscimo do genitivo "do mal", surge uma das características da lírica moderna: confrontar a ordem estabelecida pela sociedade burguesa. O poeta posiciona-se socialmente como um transgressor em prontidão para vociferar contra os malefícios de um processo modernizador que estupidifica o homem. No primeiro poema de *Le fleurs du mal* (1861), "Au lecteur" — depois da dedicatória a Téophile Gautier —, o sujeito lírico, falando diretamente a seu leitor, reconhecendo-o como um irmão, elenca imagens demoníacas, asquerosas e negativas num crescente assombroso de rancor, que desemboca numa imagem ao mesmo tempo apaziguadora e sufocante. O bocejo de tédio a engolir o mundo, além de sintoma de uma época, representa a insensibilidade do homem frente aos seus semelhantes e ao mundo em que vive e, principalmente, frente à emoção artística. Baudelaire é um crítico da modernidade altamente ácido, mas não dirige sua força

[7] Uma distinção que pode ser feita entre a escola romântica e escola simbolista é justamente, esta que diz respeito, ao modo de entender a poesia. Para os românticos, a poesia e a vida estão em comunhão e seu campo de experimentações está relacionado com as atividades sociais. Mas, se os simbolistas aderem às conquistas românticas, no que tange à questão da liberdade artística, suas experimentações serão definidas apenas, no campo da linguagem, com o poeta se exilando da vida comum.

lírica somente aos outros; ao contrário, inclui-se entre eles e se autossabota. Num outro poema, "L'Albatros", associa a imagem do poeta com a da garbosa ave, para dizer que, equiparado ao mundo da banalidade burguesa, o poeta é destituído de sua capacidade expressional. A contradição que existe entre este comportamento, comparado ao poema anterior, em que o sujeito lírico se iguala ao leitor enfadado, é totalmente aceitável na medida em que percebemos as duas figuras construídas pelo poeta, ou seja, aquela que ele tem de si mesmo e a outra, de homem comum, irmanado na vulgaridade burguesa. Essa perspectiva conflitiva está em acordo com as contradições que a lírica moderna carreia porque, ao mesmo tempo em que o poeta ataca as absurdices da lógica burguesa, que equaliza o mundo em mediocridade e atribui à ciência uma autoridade superior para explicar os fenômenos, roubando toda possibilidade de analogia mágica, o poeta também se sente profundamente encantado com a beleza dissonante construída na modernidade: cidades monumentais, feias e sujas, grandiosas e efervescentes; grande contingente de pessoas, que permite a sensação de fazer parte de uma comunidade mundial e, ao mesmo tempo, sentir-se totalmente solitário; meios de comunicação fazendo circular informação, mas dificilmente transformando-a em conhecimento; meios de transporte eficientes que diminuem as distâncias, mas acentuam a sensação de tempo que se esvai rapidamente e, acima de tudo, progresso e velocidade, tanto para comprovar o potencial titânico da humanidade, quanto para aproximá-la de uma certeza recôndita: a morte. Desse comportamento dúbio podemos deduzir a ideia de duas modernidades — a burguesa e a estética:

> É impossível dizer exactamente quando é que se pode começar a falar da existência de duas Modernidades distintas e mordazmente conflituosas. Certo, é que, numa determinada altura durante a primeira metade do século XIX ocorreu uma divisão irreversível entre a Modernidade enquanto uma fase da história da civilização ocidental — um produto do progresso científico e tecnológico, da revolução industrial, das radicais mudanças sociais e econômicas produzidas pelo capitalismo — e a Modernidade enquanto um conceito estético. Desde então, as relações entre as duas Modernidades têm sido irredutivelmente hostis, mas não sem permitirem e até estimularem uma variedade de influências recíprocas na sua fúria de destruição mútua. (CALINESCU, 1999, p. 49)

Neste turbilhão de contradições, que coexistem, ora em conflituosos debates, ora em plácidas assertivas, o poeta cria seu próprio universo mágico, atribuindo à linguagem uma função superior, em que a fantasia criadora supera a realidade (FRIEDRICH, 1978). Na sua imprescindível necessidade de autoafirmação, não só para não permitir que lhe racionalizem sua natureza fundada numa perspectiva analógica — como em "Correspondence"—, nem suspendam seus voos delirantes — como em "L'Albatros" —, mas também porque sua consciência crítica reconhece imediatamente a coexistência das antíteses fundamentais da

vida moderna, o poeta passa a se ver como um operador da linguagem. Assim, na modernidade o fazer poético trabalha a linguagem como um artefato moldável pelas mãos do artista e a "língua poética adquire caráter de um experimento, do qual emergem combinações não pretendidas pelo significado, ou melhor, só então criam o significado." (FRIEDRICH, 1978, p.17). Se estas transformações acentuam-se sobremaneira à medida que adentramos o século XX, Baudelaire teve ainda o mérito de conceituar a modernidade com uma aguda percepção acerca do tipo de mudança que se processava naquele meio de século: "A modernidade é o transitório, o fugaz, o contingente, a metade da arte, cuja metade restante é eterna e imutável." (BAUDELAIRE, 1991, p. 109). Assim, o poeta moderno é aquele capaz de extrair a beleza de seu próprio tempo e transformá-la em categoria universal. Donde deduzimos que este poeta tem sua consciência poética firmada, não num passado arquetípico, mas no tempo presente, marcado pela transitoriedade e, por isso mesmo, em processo de constante refacção. Quanto mais as contradições inerentes às "duas modernidades" são confirmadas, mais a metade da arte "eterna e imutável" vai sendo violentamente solapada, até que toda a produção artística tenha como único valor, o mais absoluto relativismo histórico. E, então, não são mais os valores de um passado mofado que precisam ser deitados fora, mas os valores de ontem, que já esfriaram e não podem mais mensurar o hoje: novo imediatismo.

Segundo Calinescu (1999), tempo subjetivo e tempo objetificado são valores irreconciliáveis da modernidade. O primeiro diz respeito ao tempo experienciado interiormente, equivalente ao tempo da espera, quando fechadas as portas para o mundo externo e introjetados em pensamentos pessoais, ficamos à deriva na nossa pequenina imensidão. Mas, quando alguém ou alguma coisa exterior nos desperta — "Exilé sur le sol au millieu des huées/ Ses ailes de géant l'êmpechent de marcher" ("L'Albatros") — estamos de volta ao mundo do tempo mensurável, do cumprimento das obrigações, das banalidades e necessidades cotidianas. Para Calinescu (1999), a identificação entre tempo e eu funda as bases da cultura moderna, ou seja, a criação de um universo particular — microcosmos — separa este poeta moderno daquele poeta clássico. Por isso, vemos abundar na modernidade, **poéticas**, com letras minúsculas, e não uma **Poética**, sinônimo de sistema normativo.

Parece difícil, portanto, estabelecer uma base comum para a lírica moderna[8] em meio a essa profusão de características individuais. H. Friedrich (1978) apontou uma possibilidade metodológica, quando propôs como característica constitutiva dessa lírica, a dissonância. A

[8] Friedrich faz uma distinção entre moderno e contemporâneo. O primeiro termo refere-se aos poetas a partir de Baudelaire, e o segundo refere-se aos poetas do século XX. Quando fala em dissonância está tratando das perspectivas da lírica contemporânea. Mas, dissonantes são também os poetas do final do século XIX. Se existe uma diferença, entre uns e outros, está no grau em que a tensão dissonante se realiza.

poesia composta em dissonância é aquela que não está preocupada em satisfazer à lógica racional, que evoca sentidos ainda não conhecidos e trabalha no limiar entre a obscuridade e o fascínio. Com isso, não colabora para que o leitor encontre-se na posição confortável de contemplação; ao contrário, busca constantemente promover a sensação de estranhamento e desconforto. Assim, como a posição do poeta frente ao fazer artístico cambia, também o leitor é intimado a adotar outro posicionamento frente ao poema, que exige dele participação ativa na reconstrução do sentido e, em que muitas vezes, a percepção será encaminhada a um sentido de desorientação. Para Friedrich (1978, p. 15): "esta junção de incompreensibilidade e fascinação pode ser chamada de dissonância, pois gera uma tensão que tende mais à inquietude que à serenidade."

A tensão dissonante se materializa na forma, na medida em que ocorre uma contraposição entre "[...] a simplicidade da exposição com a complexidade daquilo que é expresso, o arredondamento lingüístico com a inextricabilidade do conteúdo [...]." (FRIEDRICH, 1978, p. 16). Dessa forma, não é possível querer encarar o poema como portador de um sentido unívoco e preciso. Ainda que a poesia parta da realidade, esta é sempre metamorfoseada em matéria poética e o poema já não guarda mais referências precisas ao externo. Para Friedrich (Ibidem, p. 16-17):

> A poesia não quer mais ser medida em base ao que comumente se chama realidade, mesmo se — como ponto de partida para a sua liberdade — absorveu-a com alguns resíduos. A realidade desprendeu-se da ordem espacial, temporal, objetiva e anímica e subtraiu as distinções — repudiadas como prejudiciais —, que são necessárias a uma orientação normal do universo: as distinções entre o belo e o feio, entre a proximidade e a distância, entre a luz e a sombra, entre a dor e alegria, entre a terra e o céu. Das três maneiras possíveis de comportamento da composição lírica — sentir, observar, transformar — é esta última que domina na poesia moderna, em verdade, tanto no que diz respeito ao mundo como à língua.

A natureza da lírica moderna formou-se em torno dessa tendência à transformação, — em Jorge de Sena, esta característica aparece como **metamorfose**, mas sua realização é da ordem material — de um apelo ao fragmentário, ao evocativo, ao inefável, às transcendências em analogia. A linguagem, matéria primordial do poético forjada pela inteligência imaginativa do poeta realiza os anseios desesperados de capturar o tempo na sua inexorável transitoriedade. Edificada sobre esse paradoxo incontornável a "palavra de ordem do moderno foi, por excelência, 'criar o novo'". (COMPAGNON, 1999, p.10). Resta perguntar até que ponto será viável conduzir essa experiência.

2. JORGE DE SENA: modernidade refletida

Alfredo Bosi (1977) afirma em "Poesia e resistência", que os discursos ideológicos, em confluência com a divisão do trabalho manual e intelectual, roubaram os espaços antes dedicados ao sagrado, ao mítico, ao ritualístico e, principalmente, roubaram a função maior do poeta que é nomear, dando vida e reconstruindo o mundo através da linguagem. Mesmo assim, o ser da poesia encontra formas de ir contra os discursos correntes. Preenchendo esses espaços vazios, imiscuindo-se nas brechas abertas com os golpes de uma consciência ímpar, Jorge de Sena forjou sua palavra poética. Para isso, ele não teve medo de deixar emergir todas as contradições de seu tempo e superá-las na mesma medida que as entendia e as revelava.

Em 1939, Jorge de Sena, sob o pseudônimo de Teles de Abreu, publica o poema "Nevoeiro" e o artigo "Em pról da poesia chamada moderna", no quinzenário estudantil *Movimento*[9]. Apesar de ser sua estreia como poeta, houve um acontecimento anterior que exerceu profunda influência sobre Sena e que serviu como motor para sua iniciação poética. No ano de 1936, tendo ouvido *La Cathédrale Engloutie*, de Debussy, Jorge de Sena desperta para a poesia como poeta (LOURENÇO, 1998)[10]. A impressão transformadora que a experiência musical causou no jovem Sena, foi testemunhada, em 1964, no poema de mesmo nome:

> Submersa catedral inacessível! Como perdoarei
> Aquele momento em que do rádio vieste,
> solene e vaga e grave, de sob as águas que
> marinhas me seriam meu destino perdido?
> É desta imprecisão que eu tenho ódio:
> nunca mais pude ser eu mesmo – esse homem parvo
> que, nascido do jovem tiranizado e triste,
> viveria tranquilamente arreliado até à morte.
> Passei a ser esta soma teimosa do que não existe:
> exigência, anseio, dúvida, e gosto
> de impor aos outros a visão profunda,
> [...]
>
> (SENA, 1988b, p. 165)

Nos índices da metamorfose da matéria, Sena apresenta uma visão poética que entende a poesia como uma perquirição sobre o mundo, na medida em que questiona o senso comum, as convenções sociais e morais, subvertendo os discursos aceites. Mais do que isso, essa visão poética realiza "o trabalho poético como um *trabalho de decifração do mundo*, [...] entendido

[9] Jornal dos estudantes da Faculdade de Ciências de Lisboa.
[10] Também o livro *Terra Prohibida*, de Teixeira de Pascoaes, foi fundamental na formação do poeta Jorge de Sena (LOURENÇO, 1998).

o mundo como um complexo sistema de códigos em constante interacção." (LOURENÇO, 2002, p.225, grifo do autor).

Em 1940, Jorge de Sena participa, ainda sob aquele pseudônimo, da 1.ª série dos *Cadernos de Poesia*, 2.º e 4.º fascículos[11] (MARTINHO, 1977). Dentro do cenário intelectual português, que se configurou durante as décadas de 30 e 40, os *Cadernos de Poesia* representaram uma via de renovação, que centrava seus objetivos na publicação de poetas inéditos, sem, contudo, descuidar da herança intelectual que lhes precedia. O lema dos *Cadernos*, "a Poesia é só uma", antecipa o projeto estético e ético pensando por seus editores. Entendê-lo em profundidade, significa lançar mão do contexto histórico e político em que Jorge de Sena está inserido.

No mesmo ano de 1940, a revista *Presença*[12] encerrava suas atividades, depois de ter suscitado o debate estético no cenário português por mais de uma década e garantido a publicação de inéditos de Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa[13]. Lourenço (1998, p.33-34, grifos do autor) afirma que a "«poesia da *presença*» (se a expressão é legítima), sob certos aspectos, dá continuidade à «poesia da *Orpheu*», se nessa continuidade lermos o veio simbolista ou post-simbolista que na revista de 1915 era representado pelo Pessoa ortónimo, por Mário de Sá-Carneiro (não por acaso o poeta com que Régio e Gaspar Simões mais empatizavam), ou por Luiz de Montalvor." Assim, apesar de não contar com um projeto vanguardista bem definido, a revista promoveu algumas conquistas do primeiro modernismo e centrou sua ação defendendo uma literatura em que o componente psicológico e, portanto, individual, sobrepõe-se ao social-coletivo:

> [...] a *Presença* corresponde a um certo ambiente de cepticismo quanto aos ideais oitocentistas e republicanos de progresso que se relaciona com o colapso do liberalismo em 1926, e por isso os *presencitas* aspiram, em geral, a uma literatura e uma arte desarticuladas, se não mesmo alheadas, de qualquer doutrina directamente interventora. Essa atitude, aliás cambiante e matizada de várias gradações pessoais, conjuga-se com aquilo que podemos designar como *psicologismo* de *Presença*. (SARAIVA; LOPES, 1975, p. 1090-91, grifos dos autores)

Os mal-ajambrados "ideais oitocentistas e republicanos de progresso" serão liquidados com o Golpe de Estado, de 1926. O estreitamento do cenário político é possibilitado pela crise econômica e social herdada do fim da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), pelos reflexos

[11] Para o 4.º fascículo (1941), Jorge de Sena utilizou seu nome, embora tivesse mantido o pseudônimo entre parênteses (MARTINHO, 1977).

[12] Jorge de Sena colaborou no seu último número com uma carta sobre o poema "Apostilha", de Fernando Pessoa (MARTINHO, 1977).

[13] A *Presença* circulou em Portugal de 1927 a 1940 e foi fundada por Branquinho da Fonseca, José Régio, Gaspar Simões, Edmundo de Bettencourt, António de Navarro e Fausto José. Casais Monteiro e Miguel Torga também participaram da direção da revista (SARAIVA; LOPES, 1975).

da Guerra Civil espanhola (1936-1939) e pela incapacidade do Partido Democrático, que perdia o apoio popular, de manter um governo saudável. António de Oliveira Salazar (1889-1970), professor de Economia, Política e Finanças da Universidade de Coimbra, atua como Ministro da Fazenda no governo de António de Carmona, e inicia uma série de reformas com caráter autoritário, que possibilitarão a formação do Estado Novo, em 1933. O regime ditatorial durará até o ano de 1974, quando a Revolução dos Cravos fecha mais um ciclo de autoritarismo em Portugal.

Inseridos nesse contexto de exceção, surge no ano de 1940, mesmo ano de fechamento da *Presença*, o grupo dos Neo-realistas. Promovendo uma crítica a toda literatura que se quisesse afastada dos problemas sociais e propondo outra literatura vincada pelo engajamento do escritor na questão social, os Neo-realistas acreditam "uma vez mais numa ideia inteiramente desacreditada: a de que basta ter novas idéias, ou, talvez, melhor, novas intenções, para tornar possível uma nova poesia. Crê-se que o conteúdo faz a forma, ou que é capaz de, por si só, insuflar uma vida nova a velhas formas [...]" (LOURENÇO, 1998, p. 34).

Assim, se de um lado, temos os resquícios de uma mentalidade que se encontra desprovida de originalidade criadora e que, desgastada, apóia-se na velha fórmula da arte pela arte; de outro lado, as tentativas de construção de uma literatura social, parecem não conseguir desenvolver um sistema literário que expresse suas pretensões sociais. Dessa forma, o ambiente intelectual português da década de 40 aparece dividido numa discussão inócua entre a prevalência da forma sobre o conteúdo, ou vice-versa. Segundo Lourenço (Ibidem, p. 35): "[...] nunca é a poesia que está no centro da discussão, e sim o tipo de ideologia que ela deve ou não veicular, tendo em vista a satisfação de determinados propósitos político-partidários [...]."

Equilibrando-se entre esses dois extremos e, muito mais do que isso, propondo uma alternativa para o impasse, encontramos os *Cadernos de Poesia*[14]. Seu texto de abertura da 2.ª série (1951), no qual Jorge de Sena[15] aparece como organizador, ao lado de Ruy Cinatti, José Blanc de Portugal e José Augusto França, fornece-nos subsídios para entender o projeto estético da poesia seniana:

> - A expressão poética, com todos os seus ingredientes, recursos, apelos aos sentidos, resulta de um compromisso: um compromisso firmado entre um homem e o seu tempo; entre uma personalidade e uma sua consciência sensível do mundo, que mutuamente se definem.

[14] Os *Cadernos de Poesia* tiveram 3 séries. A 1.ª série (1940-1942) contou com cinco fascículos e teve como organizadores Tomaz Kim, José Blanc de Portugal e Ruy Cinatti. A 2.ª série (1951) teve sete fascículos e a 3.ª série (1952-1953) contou com três fascículos e os mesmos organizadores da 2.ª série.

[15] Jorge de Sena já havia participado da organização do fascículo 5 da 1˚ série, em fevereiro de 1942.

> - O poeta não contempla – o poeta cria. Defende o que é atacado, e ataca o que é defendido. Não age como ser especial, diferente dos outros, que os não há, esses outros seres; mas como um homem destinado a nele se definir a humanidade: um ser capaz de ter todo o passado íntegro no presente e capaz de transformar o presente integralmente em futuro. (SENA apud HATHERLY, 1995, p. 28)

Esse comprometimento do homem com seu tempo não deve ser entendido como literatura social, uma vez que é resultado de uma consciência histórica que percebe o homem como um ser temporal, construtor de seu itinerário na terra, responsável pelo passado erguido antes dele e projetor do futuro. A reciprocidade personalidade/consciência produziu uma poesia sem bandeiras políticas, sem partidarismos e que antes de qualquer coisa, tratou de respeitar a vida e a dignidade humana:

> [...]Tudo é possível,
> ainda quando lutemos, como devemos lutar,
> por quanto nos pareça a liberdade e a justiça,
> ou mais que qualquer delas uma fiel
> dedicação à honra de estar vivo.
> [...]
> Estes fuzilamentos, este heroísmo, este horror,
> foi uma coisa, entre mil, acontecida em Espanha
> há mais de um século e que por violenta e injusta
> ofendeu o coração de um pintor chamado Goya,
> que tinha um coração muito grande, cheio de fúria
> e de amor. Mas isto nada é, meus filhos.
> Apenas um episódio, um episódio breve,
> nesta cadeia de que sois um elo (ou não sereis)
> de ferro e de suor e sangue e algum sêmen
> a caminho do mundo que vos sonho.
> Acreditai que nenhum mundo, que nada nem ninguém
> vale mais que uma vida ou a alegria de tê-la.
> É isto que mais importa — essa alegria.
> Acreditai que a dignidade em que hão-de falar-vos tanto
> não é senão essa alegria que vem
> de estar-se vivo e sabendo que nenhuma vez
> alguém está menos vivo ou sofre ou morre
> para que um só de vós resista um pouco mais
> à morte que é de todos e virá.
> [...]
> E, por isso, o mesmo mundo que criemos
> nos cumpre tê-lo com cuidado, como coisa
> que não é só nossa, que nos é cedida
> para a guardarmos respeitosamente
> em memória do sangue que nos corre nas veias,
> da nossa carne que foi outra, do amor que
> outros não amaram porque lho roubaram.
>
> (SENA, 1988b, p. 121-124)

O trecho transcrito acima, do poema "Carta a meus filhos sobre os fuzilamentos de Goya", está no livro *Metamorfoses* (1963). Esse livro tem uma característica fundamental que deve ser mencionada. Todo ele é composto de poemas que falam sobre obras de arte como pinturas, esculturas e até construções de valor arquitetônico. A constituição estrutural do livro

traz, de um lado, uma reprodução da obra que será poetizada, e, do outro, o poema. Para amalgamar tudo, o título aparece sozinho na primeira folha. Na abertura do livro, Jorge de Sena (1988b) explica que entende por metamorfose a transformação de uma forma em outra. Esse movimento é realizado pela passagem de uma imagem pictórica — no poema "Carta a meus filhos sobre os fuzilamentos de Goya", Sena utiliza-se de um quadro de Goya, chamado *El tres de mayo*, que tem por referência as invasões napoleônicas na Espanha, ocorridas em 1808 — para uma imagem verbal, o próprio poema.

Se pudermos observar o quadro[16], notaremos como ele se compõe, predominantemente, de cores escuras. Observaremos também que a paisagem ao fundo é um completo negrume. Porém, existe a figura de um homem ao centro, com os braços abertos, trajando uma camisa branca. Abaixo dele, uma lanterna o ilumina, transformando-o no grande centro de luz do quadro. Sua postura remete ao Cristo Crucificado e Sena soube captar essa imagem em versos como:

> [...]
> Um dia sabereis que mais que a humanidade
> não tem conta o número dos que pensaram assim,
> amaram o seu semelhante no que ele tinha de único,
> de insólito, de livre, de diferente,
> e foram sacrificados, torturados, espancados,
> e entregues hipocritamente à secular justiça
> para que os liquidasse «com suma piedade e sem efusão de sangue».
>
> (Ibidem, p. 121-124)

Interessante é notar também, como o poeta destrói os limites entre poesia e prosa, uma vez que se trata de uma carta transformada em poema, ou o contrário. A palavra poética se apresenta como uma forma de ação, um clamor contra a irracionalidade e um testemunho que traz das trevas os mortos e lhes confere o direito de fazer valer sua voz. Assim, a poesia para Sena representa:

> "[...] **um desejo de independência partidária da poesia social; um desejo de comprometimento humano da poesia pura**; um desejo de expressão lapidar, clássica, da libertação surrealista; um desejo de destruir pelo tumulto insólito das imagens qualquer disciplina ultrapassada (e assim: a lógica hegeliana deve sobrepor-se à aristotélica; uma moral sociologicamente esclarecida à moral das proibições legalistas); **e sobretudo um desejo de exprimir o que se entende por dignidade humana — uma fidelidade integral à responsabilidade de estarmos no mundo.**" (SENA, 1961, p. 171, grifos nossos)

A conciliação dialética de opostos é o eixo principal dessa declaração e, em última instância, exatamente o que queria dizer o lema dos *Cadernos de Poesia*. O processo de conciliação pressupõe a ideia de movimento; mais especificamente, da realidade do mundo

[16] Ver ANEXO A - *El tres de mayo* (1814), de F. Goya (1746-1828).

em constante processo de refeitura, sendo que esta é uma das características mais marcantes da modernidade e que vinca a obra de Jorge de Sena. A capacidade de perceber o transitório, mas encarando a mudança de um ponto de vista crítico, exige do poeta mais do que a recusa ou a aceitação de uma perspectiva literária; exige, acima de qualquer outra coisa, a capacidade para dialogar com o tempo, tanto aquele seu contemporâneo, quanto aquele que se fez passado. Para que haja transformação, faz-se necessário uma aguda percepção das contradições inerentes a tudo o que vive. Assim, a poesia seniana, ao construir-se na tradição da modernidade, estabelece, com os principais eixos que a norteiam, um inventário de possibilidades expressivas, com as quais debate-se para criar seu próprio universo poético. Dessa forma, a palavra seniana não vem desenraizada, mas constitui-se a partir da cadeia de discursos que a história, e, principalmente, a prática literária realizaram. Sena é um poeta do seu tempo, preocupa-se enormemente com as questões sociais que o marcaram e, para discuti-las poeticamente, forja uma expressão que estabelece relações espaços-temporais, erigindo a poesia do solo da cultura. No Prefácio (1960) da 1.ª edição de *Poesia I* (1961), diz que "ao tempo só escapamos com alguma dignidade, na medida em que, sem subserviência, o tornamos co-responsável de nossos escritos" (SENA, 1988a, p.27), ou seja, trata-se de uma associação em que há a primazia de uma postura crítica, em detrimento da febre pelo novo. Para ultrapassar o tempo, o poeta o enfrenta numa aliança que coloca em primeiro plano a poesia, como um dizer inserido temporalmente, não para conformar-se ao tempo, ou para solapá-lo cinicamente, mas para desnudar as condições sócio-históricas, que nortearam o pensamento de uma sociedade. Palavra-ação é o poema, uma vez que à poesia "cabe, mais que compreender o mundo, transformá-lo" (Ibidem, p. 25).

Se, para Friedrich (1978), a transformação do mundo e da linguagem é um dos principais vetores da lírica moderna, o discurso poético seniano encontra por meio desse recurso, não só uma forma de expressão estética, mas também uma ética da poesia, uma vez que procura, utilizando-se do **testemunho de linguagem**, revirar analiticamente os costumes aceitos socialmente, investigando o comportamento humano, entendido nos termos das práticas sócio-culturais, para propor uma nova consciência, arejada por "uma moral sociologicamente esclarecida" e, assim, deitar fora a "moral das proibições legalistas". Dessa forma, a subjetividade do poeta nasce do contato com a realidade, mas supera a confissão poética, que foi durante muito tempo, parâmetro para a atividade literária. Quando dedica *Coroa da Terra* à cidade do Porto, lugar onde viveu e formou-se engenheiro, Jorge de Sena faz mais do que apenas referir-se ao real concreto, porque situa sua poesia no espaço e no tempo para, a partir deles, recriar o mundo. A torre, que aparece no poema "Metamorfose",

pode fazer, e talvez faça, alusão à Torre dos Clérigos, situada no Porto, mas, principalmente, retoma o tema tradicional da clausura do poeta, que se aparta do mundo, para discuti-lo nos índices de uma transmutação em "que a solidão possa tornar-se humana" (SENA, 1998a, p. 101). Assim, a subjetividade é objetivada no poema, fazendo com que a identidade do poeta configure-se como alteridade no mundo. A relação estabelecida entre o **eu** do poeta e o **outro** concreto, ou seja, entre interioridade e exterioridade, dá-se na forma de um exame da realidade, que procura preencher com sentido, o vazio do mundo. Segundo Lourenço (1975, p. 16, grifos do autor):

> A vida e a obra de Jorge de Sena têm um lado cavaleiresco, quixotesco, sob aparências contestatárias e amargas de imprecador e justiceiro. Ao fim e ao cabo, apesar da constatação da mentira e do *non-sense* do mundo tal qual é, ou tal qual como se tornou, Jorge de Sena sempre quis encontrar um *sentido* no interior e para além dessa universal ausência de sentido.

Dessa forma, o significado é buscado neste mundo conhecido, sem jamais apelar para a fuga pelo transcendente, que faz da fantasia um abrigo para o poeta. Por isso, as analogias estabelecidas pela poesia seniana descartam aquele componente místico, que amalgama cores, cheiros, sensações e música, tão caro ao movimento romântico, na figura de Baudelaire e, mais tarde, para a vertente simbolista, para fabricar no lugar dele, imagens surrealistas. Do poema "Manchas", de *Perseguição* (1942):

> Há no céu
> nódoas claras
> alastrando e diminuindo.
>
> Há na terra
> nódoas imóveis
> que são escuras.
>
> E o que não há
> é correspondência entre elas,
> umas e outras.
> [...]
>
> (SENA, 1988a, p. 47)

Mas, não se trata de mera substituição de uma estética por outra, porque o Surrealismo é entendido por Sena como possibilidade de libertação, ou seja, liberta-se a consciência para um novo entendimento do mundo, para que seja possível construir outra realidade no tempo presente, sem almejar como destino os "paraísos artificiais". Lourenço afirma que (1998, p. 95): "para Jorge de Sena, nem a poesia é uma atividade gratuita, de evasão às circunstâncias (pessoais, históricas, culturais), nem a poesia é uma actividade utilitária, dirigida aprioristicamente por uma ideologia ou programa, políticos e estéticos". Se as imagens surrealistas são a expressão poética e formal de uma lógica não-identitária, que desafia a

racionalidade do sistema capitalista; a analogia, posta em prática pelo discurso seniano, é aquela de ordem material e histórica. Para Paz (1984), a analogia está no tempo cíclico do mito, este para Jorge de Sena é refeito quando o poeta insere-se, por meio da linguagem, na herança cultural da humanidade, estabelecendo com os tópicos da tradição, um debate, que quer construir uma poética própria, que não nasce do nada, mas da percepção de "um ser capaz de ter todo o passado íntegro no presente e capaz de transformar o presente integralmente em futuro." Tanto "Purgatório", quanto "Suma teológica" e, principalmente, "Os trabalhos e os dias" vêm trazer à tona a palavra do poeta pensada na relação analógica, porque poética, entre a poesia moderna e a tradição cultural. Se em "Os trabalhos e os dias" aparece, segundo Lourenço (1998), uma primeira súmula do testemunho de linguagem, não se deve desconsiderar que esta se estabelece na sua comunicação com o livro de Hesíodo.

Com isso, a manifestação de uma consciência histórica constrói uma postura irônica, que percebe as contradições intrincadas em todos os discursos e tenta superá-las, na medida em que as revela. Perceber os limites de determinado sistema de pensamento não cria um poeta lamentoso, mas possibilita o desentrave do caminho pela própria explicitação das barreiras. A ironia seniana aparece como uma escolha consciente e sempre em renovação, pautada na capacidade do poeta de dialogar com as correntes que lhe foram contemporâneas. Por isso, exige-se, para a poesia que se quer apenas esteticismo, "comprometimento humano", uma vez que a linguagem não é mais do que uma forma de o Homem expressar toda a sua humanidade e, como tal, profundamente pertencente ao âmbito social. Do mesmo modo, há que se exigir "independência partidária", para a poesia que se pretende engajada socialmente, porque o poema não é palanque para a defesa de ideologias sectárias e, muito menos, o discurso poético deve servir como defesa de grupos, uma vez que a poesia está presente como fundamento para toda a humanidade. Assim, a ironia, como escolha consciente, não significa preterir isto em favor daquilo, por uma vantagem qualquer, ou por certa afinidade de gosto, mas subverter a ordem estabelecida para ser capaz de perceber as contradições necessárias ao movimento e combiná-las dialeticamente, extraindo de cada síntese, uma nova visão. Para Sena (1961, p. 12):

> [...] A ironia não é, assim, apenas a técnica literária de impor à consciência as consequências lógicas das suas contradições, [...], mas não é, pelo menos quanto a estamos tratando aqui, a essência última do conhecimento, da identificação do espírito com a realidade cognoscível, como a quiseram filosofias românticas. A ironia — uma dupla ironia, pois que não pode, sem a unidade do pensamento e da ação, transcender-se a si própria — permite, todavia, para lá da relutância e do cepticismo acima descritos, conquistar uma indiferença salutar e uma confiança

> pragmática, pelas quais simultâneamente se aceita abandonar o que reconhecemos inútil, e receber o que se admite como desejável.

O fingimento pessoano é entendido por Sena, dentro dessa perspectiva, uma vez que o poeta defende-o como uma poética que foi capaz de explicitar a variedade da alma humana, poetizando sobre a multiplicidade constitutiva do que em cada um é uma possibilidade. Contudo, Sena rejeita completamente o componente artificial que compõe a poética do fingimento, uma vez que só como uma fabricação da técnica é possível expressar, fora do sujeito, o que por dentro configura-se como difusão. Assim, o testemunho de linguagem está de acordo com a poética pessoana no que nela é libertação, por mostrar ao Homem a diversa rede de interesses, opiniões e visões que o formam. Mas, ao contrário do fingimento, o testemunho, levando o poeta a posicionar-se no mundo, quer construir uma nova consciência humana e utiliza a força do discurso poético para estabelecer, com a realidade, novos patamares de existência. Para a visão seniana (1988a, p. 26):

> Se o "fingimento" 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 expectação, na sua discrição, na sua vigilância, a mais alta forma de transformação do mundo, porque nele, com ele e através dele, que é antes de mais linguagem, se processa a remodelação dos esquemas feitos, das ideias aceites, dos hábitos sociais inconscientemente vividos, dos sentimentos convencionalmente aferidos. Como um processo testemunhal sempre entendi a poesia, cuja melhor arte consistirá em dar expressão ao que o mundo (o dentro e o de fora) nos vai revelando, nas apenas de outros mundos simultânea e idealmente possíveis, mas, principalmente, de outros que a nossa vontade de dignidade humana deseja convocar a que o sejam de fato.

Testemunhar poeticamente é, portanto, uma postura corajosa perante o conhecido e aceito, da mesma forma, também é uma maneira de ultrapassar conscientemente qualquer posição estabilizada socialmente. A *Coroa da Terra* dá-se, então, como um lugar sempre recriado.

3. *COROA DA TERRA*: a poesia como (re)criação do mundo

O percurso poético desenvolvido, por Jorge de Sena, para o seu segundo livro de poemas é o interesse deste capítulo. Divido em três partes, inicia-se com uma discussão acerca dos significados que podem ser depreendidos da epígrafe, para posteriormente, emendar com a análise interpretativa dos poemas e os conhecimentos advindos deles e finaliza-se tentando explicitar os vínculos que ligam os poemas e formam assim, a ideia de unidade de um caminho poético.

3.1. A EPÍGRAFE: primeiros passos

Acima, sempre acima e ao centro, sempre ao centro. Essas são as coordenadas norteadoras da poesia seniana, que orientam a criação de *Coroa da Terra*. Acima, o poeta sempre esteve das condições impostas para a conformação do espírito, da moralidade recebida como herança passiva, dos códigos pretensamente estabelecidos sem direito a contestação, das doutrinas que se fizeram palavra acabada e dos hábitos sociais com finalidade limitadora. Mas estar acima não significa assumir a posição de deus absoluto, afastando-se do mundo para inventar um lugar de existência em que só valham as próprias regras; estar acima é, antes de tudo, a postura adotada para pensar a realidade de um ponto de vista inquiridor e, assim, ser possível recriá-la com a força de uma palavra poética, que é, ao mesmo tempo, um conhecimento construído pela prática e uma forma de libertação. No centro, o poeta lutou para manter-se sempre, porque essa posição significa a independência necessária para uma consciência pensante. Se o mundo se compõe pelo movimento das oposições, fixar-se em uma delas é impedir a livre transitividade das ideias. Mais do que escolher um lado para defender, coube ao poeta Jorge de Sena, analisar as possibilidades de existência de um pensamento, revelando as suas contradições, ao esmiuçar os limites. A problemática nunca esteve em reconhecer as barreiras inerentes a toda forma de conhecer, mas em saber superá-las, fazendo-as convergir para um ponto em que fosse possível um novo começo. De "Um Epílogo":

> Quando estes poemas parecerem velhos,
> e for risível a esperança deles:
> já foi atraiçoado então o mundo novo,
> ansiosamente esperado e conseguido
> — e são inevitáveis outros poemas novos,
> sinal da nova gravidez da Vida
> concebendo, alegre e aflita, mais um mundo novo,
> só perfeito e belo aos olhos de seus pais.
> [...]
>
> (SENA, 1998a, p. 85)

Na epígrafe de *Coroa da Terra* estão estampadas as coordenadas acima mencionadas: "Suba por aí acima, até à coroa da Terra.../ (Informação de um camponês)" (Ibidem, p. 81). A estruturação da epígrafe pressupõe uma pergunta e, portanto, o livro inicia-se como um questionamento acerca da direção a ser seguida. Da imagem da "coroa [da Terra]", inferimos a noção de centro e, mais do que isso, inferimos que a viagem realiza-se no âmbito terreno, ou seja, a realidade experienciada é o ponto de partida de uma busca, uma vez que os coroados não são o Sol ou a Lua, mas a Terra. Esse fenômeno luminoso acontece naturalmente,

somente para os dois primeiros astros e dessa forma, a coroa da Terra é uma construção imagética de um sujeito lírico em busca de um direcionamento poético. Mais do que isso, a imagem proposta é preenchida paulatinamente, pelo conhecimento desenvolvido no decurso dos poemas, em que os sentidos são acrescidos na subida.

3.2. DAS ANÁLISES: caminhando lado a lado com o poeta peregrino[17]

PURGATÓRIO

As dores do mundo não as sofre o mundo.
Embora os matem, torturem, entristeçam,
embora lhes violem quem mais querido,
embora percam tudo o que nem tinham,
os homens sofrem porque sofrer doi menos.

Mas do centro do universo,
do coração que a humanidade ainda não tem,
do âmago das dores que ainda não sente,
da terra a passar toda pela carne,
da carne apenas vida sobre a terra,
uns poucos homens não sofrem nem contemplam:
ardem nas chamas que aos outros faltam.

Tancos, 24/9/43

Purgatório, na tradição católica, é um estágio destinado à expiação dos pecados mortais ou veniais, para as almas que, mesmo tendo morrido em estado de graça, ainda não estariam preparadas para ver a face de Deus. O conceito de Purgatório não está explícito na **Bíblia Sagrada**, mas foi inferido de passagens como esta: "Todo o que disser alguma palavra contra o Filho do homem, lhe será perdoado; porém o que a disser contra o Espírito Santo não lhe será perdoado, **nem neste século nem no outro**." (Mt 12, 32, grifo nosso). A Patrística concebeu o Purgatório como um dogma de fé e o Concílio de Lião, no ano de 1274, institui oficialmente sua existência. Entretanto, a Igreja não o considera como um lugar entre o Paraíso e o Inferno, mas como um momento intermediário, em que as almas estariam em compasso de espera, sofrendo as penas necessárias para atingirem a purificação. Assim, as almas que tiveram direito ao Purgatório já estão salvas e entrarão no Paraíso tão logo acabem de expiar todos os seus pecados. Essa purgação se dá por penas terríveis, incomparáveis a qualquer sofrimento que o sujeito possa ter experimentado em sua vida terrena. Contudo, a

[17] A escansão dos poemas encontra-se no ANEXO B.

doutrina da Igreja afirma que esses sofrimentos são recebidos com alegria pelas almas dos condenados, porque estas já estão sob a graça divina. Com isso, o sofrimento, imputado aos fieis do Purgatório católico, é entendido como um processo bem-vindo e necessário para estar diante de Deus.

"Purgatório" é também o poema de abertura de *Coroa da Terra* e pode ser entendido como o lugar do qual o sujeito lírico parte na sua trajetória de ascensão em busca da verdade, ou seja, em busca de uma expressão poética que seja coerente com o seu projeto ético e estético de poesia. A ideia de busca se confirma se levarmos em consideração a epígrafe de *Coroa da Terra*: "Suba por aí acima, até à coroa da Terra.../ (Informação de um camponês)". (SENA, 1988a, p. 81). No entanto, o purgatório seniano constrói, subvertendo a fórmula católica, outra forma de escalada para que o Homem alcance a glória intrínseca a sua condição humana. Essa subversão de conceitos ganha corpo desde o primeiro verso, quando o sujeito lírico afirma uma verdade que, aparentemente, não corresponde a uma lógica acertada: "As dores do mundo não as sofre o mundo." Sendo "as dores" pertencentes ao "mundo", como não deixa duvidar a função de posse que a preposição **de** exerce nessa locução adjetiva, quem deveria senti-las, sem dúvida, seria esse mesmo "mundo" que as possui. Só que há uma quebra do encadeamento lógico, possibilitada pelo uso do vocábulo "mundo" em duas acepções[18] muito próximas, mas distintas. Quando o sujeito lírico fala nas "dores do mundo", **mundo** adquire o sentido de humanidade, porém, quando fala que não é o mundo que as sente, **mundo** adquire o sentido de planeta, lugar. A perícia com que o poeta trabalha essas duas acepções da palavra provoca, no leitor, uma sensação inicial de confusão, adensada pela assertividade do verso — esse caráter sentencioso pode ser ouvido nestas aliterações: "As **d**ores **d**o mun**d**o não as sofre o mun**d**o". O uso de um hendecassílabo, com cesura na 5.ª sílaba, realiza formalmente a quebra do encadeamento lógico, acentuando a interpretação dos sentidos mundo-humanidade/mundo-planeta. Além disso, a sequência jambo-anapesto| anapesto-jambo reforça o tom assertivo, porque promove um dobramento entre as partes, o que possibilita entender esse verso como uma espécie de mote para o poema.

Na sequência, temos uma sucessão de categorias negativas (**matar**, **torturar**, **entristecer**, **violar**, **perder**), que adquirem presença na força reiterativa que as assonâncias em "am" e "em" produzem[19], criando um clima de absurdidade que desemboca no verso "Embora percam tudo o que nem tinham". Em consonância com esse clima estão os apoios

[18] Sempre que referirmo-nos à acepção, teremos como base de consulta o Houaiss online, devidamente listado na bibliografia.

[19] "Embora os matem, torturem, entristeçam,/embora lhes violem quem mais querido,/embora percam tudo o que nem tinham,/os homens sofrem porque sofrer doi menos."

rítmicos da primeira estrofe, que colocam em funcionamento um andamento pesado para o poema e marcam sobremaneira, a caminhada do poeta. A irregularidade rítmica só corrobora para a explicitação desse tom de anormalidade e, por isso, podemos defender uma dialefa (tu/do/o/que) para o verso 4, não só por uma questão de manutenção de regularidade métrica, mas principalmente, porque assim, com a cesura na 6.ª sílaba, os três pés jâmbicos sucessivos constroem uma marcação regular, diluída posteriormente no anapesto e na sucessão das tônicas, criando um choque entre o ritmo e a carga semântica. A dialefa também constrói uma retomada mais marcada do pronome indefinido "tudo" em "o que", reforçando o caráter aterrador desse paradoxo. Ironicamente, as categorias negativas, são introduzidas pela conjunção concessiva **Embora**, que ajuda a construir a ideia de que todas essas mazelas ocorrem com a anuência dos homens. O último verso dessa estrofe (v. 5) confirma essa perspectiva e se dá como uma retomada do primeiro, uma vez que o vocábulo "homens" realça o sentido de humanidade expresso pela locução "as dores do mundo". Assim, esta catacrese é revestida por um substrato profundamente poético, construído por uma expressão dialética apontando que, para termos um mundo-planeta, é preciso que tenhamos homens que o construam, enquanto que para termos um mundo-humanidade é preciso que tenhamos um lugar que a abrigue. Da comunhão verdadeira entre esses elementos será possível uma humanidade íntegra.

A marcação rítmica do verso 5 adensa o clima de absurdidade que domina a estrofe, com as duas tônicas sobrepostas, das 10.ª e 11.ª sílabas, e com o paradoxo em "sofrer doi menos". Existe no poema uma clara oposição entre os campos semânticos de **sofrer** e de **arder** (v. 12), manifestada formalmente pelo uso da conjunção adversativa "Mas" (v. 6). O sofrimento, aquele mesmo proposto pelo Purgatório católico como forma de redenção, é encarado pelo poeta como um sentimento de passividade diante da vida, que nada acrescentaria ao seu projeto poético. Já "arder" manifesta um sentido de resistência, de oposição a um contemplar e, principalmente, elabora um sentido de ação. A segunda estrofe trata, então, de identificar a origem dessa ação: "do centro do universo", "do coração [que a humanidade ainda não tem]", "do âmago das dores [que ainda não sente]", "da terra [a passar toda pela carne]", "da carne [apenas vida sobre a terra]". Essa origem se constitui como algo visceral, em que os vocábulos **centro**, **coração**, **terra** e **carne** acabam adquirindo um caráter sinonímico, equivalente à matéria orgânica elementar para um processo edificador de uma nova consciência humana (FERNANDES, 2002). Enquanto a primeira estrofe construía pelo apoio rítmico a percepção de uma marcha pesarosa, nesta segunda estrofe, a começar pelo heptassílabo inicial, o tom é fluido para marcar o movimento dessa matéria orgânica. Dessa

forma, reforça-se, ainda mais, a oposição sofrer-arder, com o penúltimo verso retomando o tom sentencioso em movimento jâmbico, estabelecido pela cesura na 4.ª sílaba. No eneassílabo final, também, a partir da cesura na 4.ª, fica estabelecido um tom sentencioso com jambos, o que nos faz inferir que esses dois versos são complementares, com o segundo atrelado ao sentido do primeiro. A marca gráfica dos dois pontos confirma essa leitura.

Se para a doutrina da Igreja, o Purgatório não é um espaço físico; na obra de Dante Alighieri, *A divina comédia*, o Purgatório toma as formas de uma enorme montanha dividida em sete terraços circulares, onde são purgados diferentes pecados capitais. Ainda que a visão de Dante esteja em concordância filosófica com a visão religiosa, o poeta não se priva da liberdade de criar e seu Purgatório aparece como verdade imaginada, como um construto da força de reinvenção poética. Ao contrário, para a Igreja, ainda que o texto bíblico, tomado como ponto de partida, tenha passado por uma interpretação, o conceito de Purgatório adquire pela própria natureza da religião, a capa de verdade indubitável. Com isso, temos uma oposição entre verdade revelada e verdade criada, sendo que esta ao assumir-se como criação, apresenta-se como eticamente responsável. O Purgatório seniano se afina necessariamente com essa segunda visão e se dá como recriação de um *topos* em que a passividade do sofrimento, da entrega e do conformismo, dão espaço para uma posição ativa de uns poucos que enxergam a realidade em movimento, ardendo em sua carne. Entranhado na consciência do poeta, o "Purgatório" é parte fundadora de sua natureza dupla, que conjuga poesia e vida.

*

SUMA TEOLÓGICA

Não vim de longe, meu amor, nem sossobraram
navios no alto mar, quando nasci.

Nada mudou. Continuaram as guerras;
continuou a subir o preço do pão;
continuaram os poetas, uma vez por outra,
a perguntar por ti.

É certo que, então, imensa gente
Envelheceu instantânea e misteriosamente.

Mas até isso, meu amor, se não sabe ainda
se foi por minha causa,
se por causa de outros que terão nascido
ao mesmo tempo que eu.

14/4/44

Como um diálogo hermético — entre um interlocutor ativo, que faz as vezes de sujeito lírico, e outro passivo, de quem não se ouve a voz e está referenciado pelo vocativo "meu

amor", — apresenta-se ao leitor este "Suma teológica", segundo poema de *Coroa da Terra*. Assim, se adotarmos essa perspectiva, surgem, ao menos duas perguntas, com necessidade de resposta. A primeira delas diz respeito a esse sujeito que fala no poema, que tanto pode ser entendido como uma presença física, quanto pode ser tomado como uma entidade, uma força qualquer. E, se essas interpretações soam indefinidas, o que se poderia dizer daquele(a) a quem se dirige o sujeito lírico?

Como verdades, expressas pelo texto, teríamos a chegada de alguém/alguma coisa, vindo de um lugar desconhecido, para outro igualmente ignorado. Essa chegada, aparentemente, não teria causado nenhum tipo de reação ("Nada mudou."), tanto no plano particular-geral (v. 4), quanto no plano geral-particular: "Continuaram as guerras". E, mesmo seu nascimento, também é colocado como algo irrisório: "[...] nem sossobraram/navios no alto mar, quando nasci". Contudo, o *enjambement* desses versos, cria uma expectativa em relação ao complemento de **soçobrar**: "navios". Então, não podemos desconsiderar que essa ação, apesar de não ter acontecido, envolve, não uma qualquer força, mas aquela necessária para fazer tombar um navio em alto mar. Assim, o nascimento desse sujeito lírico pode até ter passado despercebido, mas sua importância não pode ser ignorada. A tal ponto chega sua influência, que ela se estende desde os fatos corriqueiros, como o preço do pão, até os acontecimentos de caráter decisório e com implicações no futuro, como são as guerras. Com isso, começamos a delinear um perfil para esse sujeito lírico como nada menos que uma presença incorpórea, espraiando-se sobranceira e sutilmente por todos os estágios de vida.

Pelo ritmo, o verso 3, em dois jambos e dois anapestos, constrói sonoramente certa regularidade, também percebida nos versos 4 e 5, compostos quase exclusivamente em anapestos. O verso 6, em peón quarto e jambo, não quebra a regularidade rítmica, mas acentua a ideia de continuidade temporal, por conta da extensão do primeiro pé. Assim, ritmicamente, evidencia-se a suave instalação daquela força sempre em contato ameno com o que encontra pelo caminho.

Não menos importante é considerar então, a quem se dirige a tal presença: "continuaram os poetas, uma vez por outra,/ a perguntar por ti." Se entendermos o sentido de "perguntar [por ti]" como recorrência ou solicitação, temos como dado da tradição, os poetas invocarem uma musa para lhe servir de guia auxiliadora no processo de criação artística. Na mitologia grega, as nove filhas de Zeus e Mnemósine, conhecidas por Musas cuidavam, cada uma delas, de um campo diferente das artes, ou das ciências (GRIMAL, 1993). Como assimilação desse traço de cultura grega, poderíamos apontar a tendência humanística a

invocar uma musa inspiradora para salvaguardar os esforços de um poeta. Assim, teríamos esse sujeito lírico conversando com a tradição helenística reelaborada pela história.

Para tal interpretação, deveríamos então, aceder à intitulação desse poema. **Suma** quer dizer resumo, mas, mais do que isso, refere-se à essência de algo, ou seja, a um elemento particularizante. **Teológico** está relacionado com os estudos acerca de Deus, sua existência e relação com os homens. Uma das mais importantes sumas teológicas da Idade Média foi escrita por São Tomás de Aquino e é tida como um dos principais pilares da filosofia escolástica. O escolaticismo como escola filosófica e a suma de São Tomás de Aquino, que leva o mesmo título desse poema, têm por princípio realizar uma síntese entre os preceitos da racionalidade grega e a ideia de verdade revelada[20], tal como a fé cristã a concebe.

Já vimos que a recorrência a uma musa, também tem seu pé na mitologia grega. Juntando isso à proposta da *Suma Teológica*, de Tomás de Aquino, temos como interpretação possível para esse poema a confluência do cristianismo com a cultura greco-romana, ou seja, as bases fundamentais em que se assentam a cultura ocidental, em que estamos inseridos. Nesse processo formativo estão as raízes da Idade Média que, no poema, pode ser deduzido desse momento de envelhecimento ao qual se refere o sujeito lírico (vv. 7-8). Bem claro fica que **envelhecer** está entendido como degradação; não, porém, no sentido externo e físico, mas naquele que aponta para um ensimesmar-se, uma vivência que se constitui como fechamento. Ritmicamente, temos, no verso 7, a seguinte configuração: jambo, anapesto e final com dois jambos. Esses pés constroem, com a cesura na 5.ª sílaba, uma sonoridade regular, que confirma a certeza expressa no conteúdo. A intromissão do anapesto só acentua esse sentido por promover um prolongamento. No verso 8, com a sequência em peón quarto, anapesto, peón quarto e final em jambo, percebemos pela extensão sonora dos três primeiros pés, o processo de envelhecimento.

Contudo, é necessário enfatizar que, segundo o sujeito lírico, tal fenômeno deu-se de forma misteriosa e não é possível precisar quem exatamente tenha sido o responsável (vv. 9-12). Ao chegar às portas do Império romano, o cristianismo não estava sozinho; junto com ele, vinham povos estranhos, que os romanos denominaram bárbaros. Esse dois elementos foram fundamentais para a queda de Roma e consequente, feudalização da Europa. À época da escritura da *Suma Teológica* tomasiana, século XIII, já a Europa encontrava-se em outro momento cultural, em que se dava à reestruturação das cidades e, em conjunto, a criação das

[20] São Tomás de Aquino morreu em 1274, a caminho do Concílio de Lião, onde fui instituído o conceito de **Purgatório**.

universidades. Contudo, temos nosso sujeito lírico se referindo a sua chegada, mas o momento enunciativo não está em concomitância temporal com ela, como mostra o uso do advérbio "então" (v. 7) com o sentido de **naquele momento**, sendo respaldado pelos verbos no pretérito perfeito ("vim", "nasci", "sossobraram", "mudou", "continuaram", "continuou", "envelheceu").

Dessa forma, esta "Suma teológica" seniana pode ser entendida como uma breve história da formação das fronteiras culturais do mundo ocidental. Para além disso, temos uma conversação em desigualdade entre a força do cristianismo e os resquícios de cultura helênica. A síntese desses elementos, ou melhor, a apropriação que o primeiro faz do segundo, vai pouco a pouco formando um pensamento com moralidade cristã, mas pautado pelo racionalismo clássico.

*

OS TRABALHOS E OS DIAS

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.

27/10/42

"Os trabalhos e os dias" costura na forma um encadeamento dos sentidos, em que cada verso está necessariamente ligado a outro, como estão os elos de uma corrente. Dito assim, pode parecer tratar-se de procedimento comum a todos os poemas e, mais, a qualquer texto; cada um, realizando-o de acordo, com sua natureza. Contudo, veremos que os procedimentos usados pelo autor, fogem da constituição usual de um poema e constroem-se, não só por imagens sobrepostas e sentidos recuperáveis, — como seria o esperado, de um texto poético —, mas como aposições possibilitadas por sucessivas retomadas coesivas realizadas, na maioria, por termos gramaticais. A tal ponto esse procedimento se evidencia, que os versos

parecem ter sua natureza garantida somente, pela maneira gráfica como foram dispostos no papel. De modo que, se fossem escritos linearmente, passariam por texto narrativo.

Elencamos as retomadas da seguinte maneira:

- internamente, no primeiro verso: repetição do vocábulo "mesa", apoiada na conjunção subordinativa **como**;
- do primeiro verso para o segundo: conjunção aditiva **e**,
- internamente, no segundo verso: repetição do verbo "escrever", apoiada na conjunção subordinativa **como**;
- do segundo para o terceiro: *enjambement*[21];
- do terceiro para o quarto: preposição **de**, requisitada pelo sistema de transitividade do verbo **saber** (*enjambement*);
- da primeira estrofe para a segunda: locução conjuntiva **À medida que**;
- do quinto para o sexto verso: preposição **com** (*enjambement*);
- do oitavo para o nono: conjunção subordinativa **quando**;
- do nono para o décimo: o demonstrativo "estas" retoma "palavras";
- terceira estrofe (à exceção da última retomada): conjunção aditiva **e**;
- do décimo quinto para o décimo sexto verso: sinal gráfico dos dois pontos.

Esse processo coesivo, próprio do texto em prosa, cria a sensação de que esse poema trabalha no limiar entre prosa e poesia, como que desdenhando ironicamente da possibilidade de marcação de uma fronteira precisa. Respalda esse ponto de vista, a utilização majoritária de versos bárbaros, com ritmo acompanhando o fluxo do pensamento e, portanto, mais próximo da fala. A diluição rítmica posta para "Os trabalhos e os dias", além de estar associada à transcorrência temporal patente no título, também aponta para uma palavra poética mergulhada em espontaneidade, mas que contraditoriamente, realiza-se como um trabalho formal, uma vez que a costura é garantida por conectivos. No Prefácio (1960) da 1.ª edição de *Poesia I* (1961), Sena (1988a, p. 27) diz que o testemunho de linguagem é "reflectida espontaneidade" e, assim, este poema pode ser entendido como realização formal e concreta dessa definição.

A leitura de um texto poético pressupõe a disposição do leitor em, a cada verso, realizar um processo cumulativo de sentido, em que as imagens construídas são, ao mesmo tempo, sobrepostas e recuperadas. Dessa forma, esse tipo de texto costuma prescindir de encadeamento lógico, porque sua característica primordial costuma ser tocar naquele ponto, onde os sentidos e as formas se encontram instabilizados e estão disponíveis para um acesso totalmente, arbitrário; se assim for do gosto da consciência que poetiza. Segundo Staiger (1974, p. 39, grifo nosso): "A unidade e a coesão do clima lírico é de suma importância num poema, pois **o contexto lógico**, que sempre esperamos de uma manifestação linguística, **quase nunca é elaborado em tais casos**, ou o é apenas imprecisamente." A explicitação

[21] O *enjambement* é, de fato, um procedimento formal típico do texto poético.

desse "contexto lógico" aparece então, como uma esquadrinhadura do processo de composição poética. Esta se perfaz não só para apreciação do leitor, mas principalmente, como consciência **para** e, **no** poeta. O fazer poético se apresenta como um colocar-se no mundo (v. 1) em comunhão com os demais (vv. 11-12). Porém, uma vez em distensão espacial, o processo de escrita se instala como coisa autônoma (v. 2) e a comunhão com os pares se transforma em descoberta de si (v. 13). A fugacidade imanente da vida, que a poesia busca angustiosamente expressar como sua maior profissão de fé, é suprimida, ainda que momentaneamente, pela possibilidade de apreensão (v. 16). A rena desenhada na parede de uma caverna ancestral, nunca foi aquela capturada pela destreza do caçador, mas não sendo esta, foi todas as outras que ele não pôde caçar (v. 14). Assim, também esse sujeito lírico caça, com palavras, uma forma de incluir-se (vv. 7-8) no transcurso da herança cultural da humanidade (vv. 9-10).

Sobre este poema, Lourenço (1998, p. 41) afirma que "Jorge de Sena [...] dá a ler uma primeira súmula da sua concepção (em sentido genético) da poesia como testemunho de linguagem [...]", funcionando assim como uma espécie de "*ars poetica*" seniana. Essa interpretação se acentua ao tomarmos em consideração os versos 15 e 16. Neles, o sujeito lírico nos assegura que fala da verdade e, devemos ter como ponto pacífico, tratar-se de uma verdade com a pretensão de incluir-se no fluxo espaço-temporal, para jamais ser entendida como um elemento supra-histórico. Assim, o testemunho seniano é um conhecimento aberto à transmissão, contanto que esta seja feita com a mesma organicidade com a qual foi concebida. O aprender é antes de qualquer coisa, uma apreensão (v. 16), em que a poesia aparece como sinônimo da vida; uma vez que tanto uma como a outra, dão-se como consciência do contingente, que tendo se assumido dessa forma, amplia os limites de sua experiência por considerar o processo **—** a **apreensão —** como pedra fundamental.

Hesíodo, poeta que despertou nos gregos a mesma estima que Homero, e influenciou o caráter daquele povo, tanto quanto este, tem entre seus escritos uma obra intitulada *Os trabalhos e os dias*. Partindo de uma briga com seu irmão Perses, Hesíodo constrói esse poema épico apresentando, na primeira parte, a importância do trabalho e da justiça para o homem, valendo-se para tal dos mitos de Prometeu e do mito das raças; na segunda, o trabalho é tido como a origem da felicidade e, na terceira parte, encontramos conselhos morais e religiosos (AUBRETON, 1956). Temos, portanto, um acontecimento pessoal como motor de uma elaboração artística, ou seja, a vida atuando como fonte da criação; particularidade, que se metamorfoseia em universalidade. Segundo Jaeger (1995, p. 96):

> O mito é como um organismo: desenvolve-se, transforma-se e se renova sem cessar. É o poeta que realiza essa transformação. Mas não a realiza em obediência a um simples desejo arbitrário. O poeta estrutura uma nova forma de vida para o seu tempo e interpreta o mito de acordo com as suas novas evidências interiores. O mito só se mantém vivo por meio da contínua metamorfose da sua idéia. Mas a idéia nova é transportada pelo veículo seguro do mito. Isto já é válido para a relação do poeta com a tradição, na epopéia homérica. Mas em Hesíodo torna-se ainda muito mais claro, visto que nele a individualidade poética aparece de modo evidente, age com plena consciência e serve-se de tradição mítica como de um instrumento para o seu próprio desígnio.

Se repisarmos o caminho percorrido — "Purgatório" e "Suma teológica"— para chegarmos a esse "Os trabalhos e os dias", veremos que também Jorge de Sena está se apropriando da tradição, num diálogo demolidor, que faz dos escombros o mote para uma nova visão de mundo.

*

ESPIRAL

Um só poema basta para atingir a terra,
caminho de todos os poemas,
sinal de todas as graças,
poço de todas as águas,
tenham ou não tenham olhos que as chorem.

Oh poema caminhando ao encontro
de uma seiva tranquila
em canalículos de virgindade activa!
Oh poema suposto inevitável
enquanto homens desistam e se apaguem!
Graça de morte para uma ideia nascente;
olhar de torre antiga,
sobranceira ao adro restaurado...

Aqui era uma fonte.

Que os homens entendam,
que os homens lutem,
que os homens esmaguem
os sinais inventados.

O poema vem descendo e cruza-se com outros.

Aqui nunca houve um rio.

E o poema infiltra-se de perto,
deixando à superfície
uma ligeira espuma poética representando o poeta
de olhos abertos para a espiral dos tempos.

21/3/42

O conceito de espiral pressupõe simultaneamente, movimento e fixidez; uma vez que a imagem é efetuada com o deslocamento de um **ponto móvel** ao redor de um **ponto fixo**, do qual o primeiro afasta-se, ou aproxima-se, imprimindo profundidade a esse lugar geométrico. Esse desenho, amálgama de preceitos antagônicos, manifesta sua estrutura dupla nas imagens da "Espiral" seniana. Observando o poema, contaremos sete estrofes e, analisando mais detidamente, encontraremos correspondências entre elas, resolvidas da seguinte maneira: a estrofe 1 está em correspondência com a 2, com a 5 e com a 7; as estrofes 3 e 6 estão uma para a outra e a estrofe 4 aparece como o eixo, em torno do qual dá-se o movimento.

Permite afirmar tal proposta de leitura, o reconhecimento de que a linguagem, nas estrofes 1, 2, 5 e 7, constrói imagens de um poema que está chegando à terra. Provavelmente, seu percurso descreve uma espiral e nesse caminho se encontrará com o poeta (vv. 21, 24); não sem antes, deixar os resíduos de sua materialidade, a "espuma poética". Essa existência corpórea, representada pelo verbo "atingir" (v. 1) e pelo pronominal "infiltra-se" (v. 21), é conferida ao poema pelo sujeito lírico.

A terra que o poema atinge, pode e deve ser entendida como matéria orgânica e, portanto, em processo de constante transformação (FERNANDES, 2002). Esse elemento ativo é o mesmo poetizado nos versos 9 e 10 de "Purgatório". Neste poema, diz o sujeito lírico: "da terra a passar toda pela carne/ da carne apenas vida sobre a terra". O verbo "passar" representa o movimento, que a inversão dos termos, **terra** e **carne**, realiza formalmente e, pode ser percebido em correlação com o par aproximação-distanciamento, referenciado inicialmente. Em "Espiral", são as **águas** (vv. 4-5) que conferem a **terra**, caráter de fluidez e, este elemento, apresenta a propriedade de retenção, representada por "poços". Assim, o lugar que abriga todos os poemas (v. 2) é um misto de transformação intrínseca, fluidez externa e retenção construída, em que o primeiro elemento, a transformação intrínseca, é elaborado da oposição dos outros dois.

Para a primeira estrofe, temos ritmicamente, a representação sonora do impacto da chegada do único poema pela sobreposição de acentos entre a 2.ª e 3.ª sílabas do verso 1, além da cesura na 5.ª sílaba, com a divisão do verso marcando o momento do encontro poema-terra, que se realizará completamente na sequência péon quarto-jambo. Os versos 2, 3 e 4 possuem um apoio rítmico muito semelhante, o que promove sonoramente a síntese dos elementos, acima relatada. A confluência de possibilidades positivas e negativas ("tenham ou não tenham") dá-se também pelo ritmo, com a cesura na 5.ª sílaba, possibilitando que cada lado do verso, inicie-se com um pé troqueu, como repetição sonora do que foi semanticamente disposto.

A existência corpórea do poema adquire intersubjetividade, porque o poeta o interpela na segunda estrofe. Toda a segunda estrofe é marcada por um tom prosaico, que pode ser aferido dos apoios rítmicos, compostos quase inteiramente por versos de 6, 9 e 12 sílabas, com a variação das tônicas apontando para um fluxo contínuo, semelhante ao da fala. Como marca disso, temos as interjeições que abrem os versos 6 e 9, — além dos *enjambements*, presentes do verso 6 para o 7 e deste para o verso 8 e do verso 9 para o 10, representando as pausas na fala. Também as exclamações (v. 8 e v.10) ajudam a construir uma voz, a do poeta, que se dirige ao poema, conferindo-lhe existência material. Nos versos 6, 7 e 8 o movimento, cerne de todo o poema, tanto formalmente, quanto tematicamente, é representado pelo gerúndio "caminhando". A forma nominal do verbo acentua o caráter substantivo do poema que chega a terra.

A precisão e objetividade expressas pelo verbo "atingir" são reiteradas pelos versos 6, 7 e 8 principalmente, em "caminhando ao encontro" . Contudo, a força que marcava a ação de **atingir** é atenuada não só pelas imagens de leveza e pureza que o poema encontra no caminho (vv. 7-8), mas também pela própria expressão "caminhando ao encontro", que sugere um movimento com prolongamento.

Essa tensão entre categorias como "atingir" e "caminhando", ou melhor, entre o instantâneo e a construção, entre o acontecido e o acontecimento, entre a violência e a brandura, motiva os versos 9 e 10. Neles, o poema adquire a mesma presença inevitável que está colocada para a incontinência das águas nos versos 4 e 5. É necessário perceber que apesar de "suposto" funcionar ordinariamente como adjetivo, dando qualificações de hipótese para algo, nesse verso é possível atribuir a rubrica que entende esse vocábulo como substância, ou seja, como algo de natureza perdurável. A leitura realizada até então, que aponta para a corporalidade construída, corrobora com esse sentido. Com isso, podemos dizer que o poema surge como uma forma de resistência, uma entidade que se materializará independente da vontade dos homens ("tenham ou não tenham olhos que as chorem") para preencher as lacunas da desistência ("enquanto homens desistam e se apaguem!"). Não é à toa que o verso 10 aparece como único que foge ao sistema de 6, 9 e 12 sílabas, apresentando 10 sílabas poéticas; compondo, com isso, uma síntese sonora do apresentado, com um movimento anapéstico, finalizado em peón quarto.

A inevitabilidade da substância do poema — que apareceu também em "Os trabalhos e os dias": "Na mínima coisa que sou, pôde a poesia ser hábito/ Vem, teimosa, [...]" — se resolve em categorias contraditórias, mas que dialogam entre si e constroem os mais altos versos deste poema: "Graça de morte para uma ideia nascente;/ olhar de torre antiga,/

sobranceira ao adro restaurado...". Por eles, torna-se possível entender com plenitude, a afirmação de Jorge de Sena (1988a, p. 16) sobre *Coroa da Terra* ser "a busca de uma expressão intrinsecamente dialética ou em dialético fluxo". Dirigidos ao poema, estes versos o recobrem de imagens em que a lógica formal só se realiza no plano sintático. A preposição "para", funcionando como ponte entre "graça de morte" e "ideia nascente", estabelece a co-existência das contradições. Nos versos 12 e 13, a função fica por conta da contração "ao", acentuando a combinação dos eixos de verticalidade e horizontalidade, criados pelas imagens da "torre antiga" e do "adro restaurado"[22]. Semanticamente ("Graça de **morte**" – "ideia **nascente**"/ "torre **antiga**" – adro **restaurado**"), dá-se uma combinação de elementos opositores que, muito longe de se excluírem, diluem-se um no outro, como se toda a criação não pudesse ser composta de mais nada, do que de valores conflituosos. Para a poesia seniana a força da vida nasce de um embate e, portanto, da ação. Bem claro fica que nesse choque, jamais, deve haver a exclusão de um dos elementos, porque teríamos, então, a interrupção de uma tendência natural a perpetuidade do movimento.

Esse trabalho dialético, (o mesmo que motivou os sentidos muito próximos, mas distintos para o vocábulo "mundo" em "Purgatório" e que, neste poema, atualiza o sentido do vocábulo "suposto") que não se contenta com a imagem refletida no espelho e olha por detrás, desvelando os discursos estagnados para subvertê-los e, principalmente, que se propõe a retirar das palavras, os sentidos cristalizados; esse trabalho dialético é, junto com o movimento e mesmo motivado por ele, uma camada de sentido que explode em: "Que os homens entendam,/ que os homens lutem,/ que os homens esmaguem/ os sinais inventados."

Assim, a quarta estrofe do poema funciona como um eixo, em torno do qual, desenvolve-se a espiral, colocando em evidência, a função da poesia. À palavra poética, cabe a responsabilidade de uma postura dinâmica em relação ao mundo, uma atividade que tem por intuito a luta para desestabilizar os preceitos arraigados socialmente. Não se trata de destruir o passado, ou de entendê-lo como coisa velha, mas de no presente, enxergar os entraves a construção de um futuro íntegro e superá-los progressivamente, na caminhada em direção à coroa da Terra. Reiterando a quarta estrofe como eixo formal e conceitual deste poema, devemos atentar para o fato de que todos os versos são iniciados pelo vocábulo "que", funcionado como conjunção: palavra gramatical com a função de junção. Assim, o entendimento e a luta dos homens e também, o **esmagar dos sinais inventados**, são atitudes subordinadas à presença da palavra poética atuante no mundo.

[22] O poema "Metamorfose" constrói-se, exatamente, por essa conjunção de eixos.

O apoio rítmico também garante uma função de eixo estruturante para essa estrofe, uma vez que é composta por versos curtos, máximo de 6 sílabas poéticas, sendo que os versos 15 e 17 apresentam o mesmo movimento, composto por um pé jambo e um anapesto. Com isso, a passagem do verso 15 para o 16, construído com dois jambos e, por conseguinte, marcando uma redução do tempo entre uma tônica e outra, faz com que haja uma saliência sonora do vocábulo "lutar". O verso 18, composto por movimento anapéstico, cria a sensação de reiteração sonora, apontando justamente, para a solidez do que deve ser destruído.

As estrofes 3 e 6 justificam sua correspondência, não só por apresentarem uma estrutura sintática semelhante (dêitico espacial – (advérbio) – verbo – substantivo) e, também, um apoio rítmico idêntico; mas também, porque semanticamente guardam relações. Em "Aqui era uma fonte", o verbo **ser** conjugado no pretérito imperfeito aponta para algo que, existindo num passado, não existe mais no presente. Já em "Aqui nunca houve um rio", temos o advérbio "nunca" mostrando a inexistência de uma precedência temporal, que se reafirma no pretérito perfeito "houve". Assim, tanto a "fonte", quanto o "rio", aparecem para o presente na mesma condição de objetos virtuais. Interessante perceber como o tom desses dois versos difere dos demais, porque o dêitico espacial "aqui" constrói um sentido que se realiza no momento da leitura, como presentificação do poeta no poema. O par fonte-rio necessariamente estabelece um diálogo, em que o primeiro representa a origem e o segundo representa o percurso. Contudo, temos que a origem desapareceu e, portanto, o percurso não pode se desenvolver. O poeta parece estar apontando para elementos do real-cotidiano, assim como aponta para a "torre", do poema "Metamorfose". Essa intromissão da realidade no corpo do texto, em dois momentos subsequentes a trajetória do objeto poético, sugerem outro estado de consciência do sujeito lírico na recepção do poema. Como quem alternasse momentos ordinários, com momentos de visionariedade, o poeta está numa disposição anímica, em que do presente conclama o futuro, tendo o passado aos seus pés. O movimento intrínseco à existência dá-se por essa alternância.

Com a estrofe 5, temos uma retomada da trajetória descendente realizada pelo poema e o sujeito lírico parece estar em pé, olhando para o alto, vendo a descida e o encontro cruzado, ou em espiral, do objeto poético — ponto móvel e ponto fixo. Na sua chegada à terra, o poema deixa um rastro (vv. 22- 23), figurativizando o poeta.

Se "Os trabalhos e os dias", como aponta Lourenço (1998), é a primeira poetização da concepção seniana de testemunho de linguagem; para Sena (1988a, p. 25), essa concepção poética se apoiava numa "disponibilidade vigilante" para o mundo, expressa neste poema em "de olhos abertos para a espiral dos tempos.". Retomando nossa proposta de leitura de *Coroa*

da Terra como unidade, ouvem-se, esses versos finais de "Espiral", como ressonâncias da última estrofe de "Os trabalhos e os dias". Se nele temos a natureza da poesia seniana, em "Espiral", encontramos a materialidade produzida por ela. Se lá, tínhamos o ato da escritura, aqui temos o produto. A apreensão do mundo pelo processo de escrita produz um poeta atento para o contínuo movimento da vida.

*

METAMORFOSE

Para a minha alma eu queria uma torre como esta,
assim alta,
assim de névoa acompanhando o rio.

Estou tão longe da margem que as pessoas passam
e as luzes se refletem na água.
E, contudo, a margem não pertence ao rio
nem o rio está em mim como a torre estaria
se eu a soubesse ter...
uma luz desce o rio
gente passa e não sabe
que eu quero uma torre tão alta que as aves não passem
as nuvens não passem
tão alta tão alta
que a solidão possa tornar-se humana.

25/10/42

A temática dominante no poema, como não nos deixa duvidar seu título, é a metamorfose, entendida como mudança de forma, transformação de uma substância em outra (SENA, 1988b). Próprio da poesia seniana, esse tema está de acordo com a idéia do poeta de que, sendo o homem um ser histórico e, portanto, pertencente ao tempo, a fixidez é apenas para os que não possuem consciência do movimento constante da matéria. Mais do que isso, a proposta é por uma nova consciência do mundo, que não permite a cristalização dos sentidos e, portanto, garante a poesia como palavra fundadora irmanada com a vida. Segundo Sena (1998a, p. 25-26):

> É que à poesia, melhor que a qualquer outra forma de comunicação, cabe, mais que compreender o mundo, transformá-lo. 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.

Dessa forma, percebemos pela primeira estrofe do poema a instauração de dois eixos metafóricos: o da verticalidade representado pela "torre" e o da horizontalidade representado pelo "rio". O sujeito lírico deseja a torre, mas não a torre da indiferença, da desconexão com o mundo e do isolamento do poeta, como versou certa linha poética. Ao contrário, trata-se da

torre da elevação do espírito pela ligação com as coisas humanas. A passagem para o verso 2 confirma essa leitura, uma vez que forma e conteúdo criam uma oposição, com um parâmetro sendo atenuado pelo outro. Semanticamente, temos uma ideia de altura, porém o verso possui apenas 3 sílabas poéticas, marcando formalmente, que a elevação não se constitui como afastamento da realidade. Pelos apoios rítmicos, também é possível perceber essa diferença, uma vez que, tanto o verso 1, quanto o 3, possuem a mesma configuração sonora, descontado o último pé de verso, fazendo com que torre e rio estejam em confluência rítmica.

O sujeito lírico continua o processo de transformação com a reiteração do advérbio "assim" (v. 3), indicando a comunicação existente entre as características expressas pelo adjetivo "alta" e pela locução adjetiva "de névoa". Dessa forma, a torre, que poderia ser entendida como símbolo da imobilidade, vai sendo metamorfoseada em objeto etéreo pela união com algo maior. Também o gerúndio "acompanhando" reforça essa tendência e vai além, porque projeta o eixo da verticalidade ("torre") sobre o da horizontalidade ("rio"), provocando uma identificação entre elementos aparentemente, díspares. O rio, entendido como o espaço da mudança constante, da fluidez do tempo e da imanente efemeridade da vida, recebe a torre, numa constituição metafórica em que a linguagem está em "dialéctico fluxo" (SENA, 1998a, p. 16).

A segunda estrofe vem necessariamente para confirmar esse argumento. A distância do sujeito lírico em relação à margem do rio (v. 4), já havia sido expressa pelo dêitico espacial "esta" (v.1), mas também se faz presente no espaço gráfico, que separa a primeira estrofe da segunda. Pela movimentação das pessoas, percebemos a posição de observador privilegiado, ocupada pelo sujeito lírico. A reflexão da luz na água (v. 5) suscita um efeito de espelhamento, ou seja, a projeção do eixo vertical sobre o horizontal. Nesses versos não existe uma relação lógica entre as três partes em que podemos dividi-los. Assim, qual a ligação existente entre estar longe da margem, as pessoas passarem e as luzes se refletirem na água? Os únicos elementos, que juntam essas partes, são a conjunção subordinativa **que** e conjunção aditiva **e**, ou seja, uma relação sintática. Essa técnica de construção pode ser entendida como um procedimento vanguardista, mais precisamente como uma técnica de construção surrealista, uma vez que as imagens se dão por livre associação. A imagem criada é fragmentária e não se preocupa em estabelecer uma lógica de identidade entre as partes. Para Jorge de Sena, as vantagens do Surrealismo não estavam na invencionice de palavras, mas:

> mais profundamente, pela tensão dialética imposta a uma expressão apoiada numa lógica de contradição, e não numa lógica de identidade. Por uma crítica da linguagem, levada a cabo não no plano do «estilo», nem no das palavras liberadas pelo automatismo, mas, prèviamente, no da linguagem enquanto tal, isto é, na capacidade dela para, em vez de descrever, ou de sugerir, contìnuamente dar forma a

> uma consciência sempre superada da realidade, seja ela qual for. (SENA, 1994, p. 206-207, grifo do autor)

O poeta dedicou *Coroa da Terra*, à cidade do Porto. Era lá que Sena realizava seus estudos em engenharia civil, pela Universidade do Porto. A cidade possui uma famosa torre chamada Torre dos Clérigos e como a poesia de Jorge de Sena está cheia de referências à realidade, é possível que esse poema guarde alguma relação com essa construção arquitetônica. Contudo, é preciso lembrar que a referência ao real não acontece diretamente, mas serve para anular os limites entre real/imaginário, devolvendo à poesia o seu lugar de nomear o mundo e assim reconstruí-lo, ou seja, trata-se de "uma consciência sempre superada da realidade".

Passando para o verso 6, o sujeito lírico desfaz por completo qualquer ideia opositora à coexistência entre o espaço da torre e o espaço do rio. Negando à "margem" o seu lugar de objeto pertencente ao rio, ele nega também o limite entre os pólos, uma vez que pensa o mundo como unidade. Dessa forma, os versos 7 e 8 vêm garantir a independência do sujeito lírico, tanto em relação ao rio, quanto em relação à torre, porque a presença de uma consciência crítica do tempo constrói um poeta que não se subordina à ideologias pré-concebidas. Assim, a projeção desses eixos o impede de escolher, entre um e outro, porque fazer essa opção seria limitar sua visão, quebrar a unidade do conjunto e impedir os processos metamórficos; seria escolher entre a elevação da torre e a fluidez do rio.

Os versos 9 e 10 retomam a idéia de fragmentação, expressa na forma, por meio do deslocamento à direita. A retomada do desejo inicial atribui ao poema uma característica cíclica, que faz da metáfora da metamorfose uma reinvenção constante (v. 11). Ao subir acima das "aves" e das "nuvens", o sujeito lírico propõem um mundo distanciado de ilusões, em que a imaginação criadora funciona como possibilidade de libertação do senso comum e não como fuga à realidade (vv. 11-12). Se existe uma indiferença das pessoas ao seu desejo, ela nasce da falta de consciência para com um projeto maior para a humanidade (v. 10). Essa ausência de consciência está expressa ritmicamente, uma vez que tanto o verso 9, quanto o 10, apresentam os mesmos apoios rítmicos, apontando para o fato de que a movimentação das "pessoas" é tão automática como a da "luz".

No verso 13, a altura da torre é reiterativa, mas, uma vez ainda, não no sentido de distância da terra, ao contrário no sentido de elevação do espírito. Isso está confirmado na solidão pretendida pelo poeta, ou seja, uma solidão humanizadora ("que a solidão possa tornar-se humana"), porque congrega todos os homens por um sentimento em que a subjetividade é objetivada pela palavra poética. Estudando a presença do elemento telúrico na

poesia de Jorge de Sena e associando-o a certa tradição da poesia cosmogônica, Fernandes (2002, p. 211-212) afirma que "não é à toa que o poema onde se revela tão elevado sonho [o destino alto e raro que o poeta imagina] chama-se 'Metamorfose'. Humanizar a terra e a vida, inclusive as experiências mais corriqueiras como é a solidão, eis a tarefa primordial da poesia." Nesse sentido é possível entender o trabalho poético como uma experiência que parte da mais profunda individualidade para transformá-la em sentido universal. Para Adorno (1983, p. 202):

> [...] o aprofundamento no individuado eleva ao universal o poema lírico, ao pôr no fenômeno o que ainda não se encontra desfigurado, ainda não apreendido, ainda não subsumido, assim antecipando espiritualmente algo de uma situação em que nenhum mal universal, porquanto profundamente particular, prende o outro, o humano. De uma individuação sem reservas, a formação lírica espera o universal.

Retornando ao início do poema e reconstruindo assim o ciclo das metamorfoses, deparamo-nos com um indício de que desde sempre, houve uma condição para essa solidão, expressa pelo condicional "queria". Essa condição é justamente a capacidade de congregar as oposições numa lógica não-excludente, em que a poesia aparece como resultante de um processo eterno de reconstrução do mundo.

3.3. POESIA E VIDA: formação de um percurso poético

A caminhada ascensional realizada pelo sujeito lírico, em direção à coroa da Terra, pretende erigir, por meio do trabalho de linguagem, uma visão poética, que é também uma visão de humanidade. Em virtude disso, conjuga-se a palavra estética com a palavra ética e a poesia configura-se como uma busca pela verdade. Segundo Sena (1988a, p. 27): "Nesse itinerário espiritual alegórico terei 'perseguido' a verdade até à 'coroa da terra', onde me descobri a 'pedra filosofal' [...]". Percebemos no excerto o caráter de viragem que o livro estudado apresenta, a ponto de arriscarmos afirmar que *Coroa da Terra* está para a poesia seniana, como um momento em que são estabelecidos certos fundamentos poéticos que guiarão a mão do poeta no porvir. Não é à toa — ainda mais numa obra em que nada se dá de maneira irrefletida —, que está neste livro, "Os trabalhos e os dias", poema em que se verifica uma primeira condensação do testemunho de linguagem como um entendimento do fazer poético (LOURENÇO, 1998). O sistema de relações (testemunho, metamorfose e peregrinação), identificado por Jorge Fazenda Lourenço — um dos maiores leitores de Jorge de Sena — como basilar para a poesia seniana, encontra-se estruturado em *Coroa da Terra*: a poética do testemunho de linguagem, no poema referido anteriormente, a questão da

metamorfose, no poema de mesmo nome, e a peregrinação como pedra de toque do livro. Com isso, não queremos estabelecer um primado de *Coroa da Terra* em detrimento das outras obras, mas chamar a atenção para o caráter embrionário em que aquelas peças relacionais aparecem.

Cabe discutir ainda, retomando o excerto, a natureza da verdade buscada, para que não restem dúvidas a respeito do posicionamento estético e ético adotado pelo poeta. Deste modo, entende-se a verdade como uma subjetividade objetivada, ou ainda, como uma construção criativa, partindo de um eu individuado, formado da tensão com o espaço externo, em direção a um eu universalizado, formado da tensão com o espaço interno. A ponte entre uma personalidade sensível e uma consciência sempre ativa é edificada pela matéria poética e, assim, a poesia se dá como expressão objetiva de uma subjetividade. Portanto, poesia e verdade estão em relação dialética, uma vez que a primeira exprime a verdade da consciência; enquanto a segunda é a construção criativa dessa mesma consciência. Diferenciando-se dos sistemas ideológicos, por fundar-se no tempo e expor seu caráter de composição, a verdade, nascida do poeta inquiridor de si e do mundo, encontra-se sempre pronta para ser refeita, uma vez que a procura por uma expressão própria jamais poderá encontrar a finitude. Segundo Sena (1988a, p. 27):

> A co-responsabilidade do tempo e nossa, que é a única garantia de uma autenticidade — pois que será esta senão a busca de uma verdade que está para lá da actividade estética, não tem por fim achar, mas testemunhar que insatisfeitamente ela é buscada? —, ultrapassa precisamente o solipsismo inerente mesmo à mais convivente das criações poéticas, e concede à poesia uma paradoxal objectividade que as fabricações da perfeição artística são incapazes de atingir, por demasiado dependentes do gosto, quando o testemunho vale pela reflectida espontaneidade que apela e apelará sempre para a comunhão de todos os inquietos, todos os insatisfeitos, todos os que exigem do mundo, para os outros, a generosidade que lhes foi negada.

Com esse vivido sentimento de insatisfação inicia-se, com "Purgatório", a caminhada do sujeito lírico em direção à *Coroa da Terra*. Ponto de partida da peregrinação, configurado como movimento cíclico entre terra e carne, ou ainda, entre vida e morte, o purgatório seniano é a recriação de um *topos*, pautado pelo sofrimento passivo. Se o purgatório católico prega a redenção do espírito em outro plano de existência, o purgatório seniano propõe a redenção do homem durante a sua jornada pela Terra. Ao trocar a dor conformista e subserviente, por uma dor candente e, por isso mesmo, inteiramente ativa, o poeta expõe a poesia como uma forma de ação sobre o mundo. Cabe, à palavra poética, convocar um mundo novo com a ampliação e a libertação da consciência, pelo testemunho de linguagem. Na necessária ligação temporal, *Coroa da Terra*, ao refletir sobre os anos da Segunda Guerra Mundial (SENA, 1988a), apresenta "Purgatório" como um poema de resistência frente ao sentimentalismo raso e à

aceitação passiva das situações impostas. Não se trata, contudo, de arranjar outra luta armada para deter a primeira, mas exigir para/e dos homens, outra maneira de agir, em que exista a possibilidade de construção de um futuro íntegro. À imóvel e indubitável verdade revelada da religião, opõe-se a mutável e fundadora verdade criadora da literatura, numa explicitação do cinismo que permeia as relações humanas. Portanto, o diálogo estabelecido com a tradição religiosa é uma forma de inserir a poesia na herança cultural da humanidade, desmascarando as práticas viciadas.

Assumindo, então, uma postura de escrutínio do mundo e construindo a origem da caminhada ascensional pela revisão subversiva de conceitos, o poeta avança para a "Suma teológica". Poema hermético, para concordar com o conteúdo do livro de mesmo nome, "Suma" apresenta uma visão da formação cultural do mundo europeu como amálgama de tradições divergentes, que encontram brechas para adaptarem-se. Assim, da racionalidade do mundo grego, surgem justificativas para a existência de Cristo, numa tentativa de conciliação entre a fé e a razão. A força do cristianismo auxiliou o processo de feudalização da Europa, por instaurar uma fundamentação ideológica para a obediência ao senhor e a permanência na terra. Num momento posterior de retomada dos comércios e da vida nas cidades, a suma tomasiana trata de construir uma base filosófica para a Igreja, mais afinada com a racionalidade exigida pelos novos tempos. O poema seniano expressa poeticamente, com a mesma brevidade pressuposta pelo conceito de suma e por isso mesmo, reforçando um sentido de hermetismo, essa movimentação histórica, que dá origem à formação dos limites culturais do mundo europeu. Se, em "Purgatório", exigia-se um mundo consciente, em "Suma teológica" exige-se uma consciência de mundo.

Dessa via dupla, chega-se, então, ao metapoema "Os trabalhos e os dias", em que a poesia constitui-se como o lugar de encontro do poeta com o mundo, não só este vivenciado, mas também outros já passados. Toda forma de materialização do pensamento, seja a escritura poética, ou o desenho rupestre de uma rena, configura-se como apreensão da realidade. Assim, a prática poética é um conhecimento em permanente (re)construção, ou ainda, "a poesia [...] é um fazer que se faz, fazendo" (LOURENÇO, 1998, p. 18). Essa atualização, realizada pelo trabalho poético, promove a ligação do homem com seu tempo ("Uma corrente me prende à mesa em que os homens comem"), uma vez que o poeta se apropria da tradição para fazê-la reviver no presente. Ao nomear o poema com o mesmo título da obra de Hesíodo, Sena faz mais do que uma simples referência, porque se associa à visão do poeta grego, que fez de um acontecimento particular, uma reflexão moral sobre a conduta do Homem. Assim, o

testemunho de linguagem, como “disponibilidade vigilante”, é a responsabilidade assumida pelo poeta de dizer sobre seu tempo, entendendo-o como parte da história humana.

Essa reflexão sobre o fazer poético proporciona, ao peregrino de *Coroa de Terra*, a possibilidade de encontrar-se com o próprio poema. Em “Espiral”, a terra recebe o poema e o poeta dialoga com ele, ou ainda, o sujeito que poetiza conversa com o objeto poetizado. A relação poeta-poema é resultado direto da poética do testemunho de linguagem expressa em “Os trabalhos e os dias”, uma vez que a disponibilidade para o “escriviver” (LOURENÇO, 1998), posta anteriormente, acaba por produzir um poeta de “olhos abertos para a espiral dos tempos”. Além disso, estrutura-se, em “Espiral”, o movimento poético, ou ainda, o próprio movimento da vida, representado pelo caminho espiralado desenvolvido pelo poema. Para tal, confluem perspectivas antagônicas, mas não-excludentes e poema é definido da seguinte maneira: “Graça de morte para uma ideia nascente;/ olhar de torre antiga,/ sobranceira ao adro restaurado...” (SENA, 1998a, p. 84).

Assim, mundo consciente e consciência de mundo encaminham para uma reflexão poética em termos teóricos e práticos, que em última instância é sempre, autoconsciência. Na base dessas experiências está a linguagem em dialético fluxo, cuja representação metafórica encontra-se em “Metamorfose”. Neste poema, a torre transmutada em rio, ou o rio que acolhe a torre, são figuras que representam, não só o incessante movimento da matéria e a peregrinação poética de *Coroa da Terra*, como também um procedimento formal que sustentou todos os poemas elencados. Estão aí a subversão de “Purgatório”, o hermetismo de “Suma teológica”, a relação poeta-poesia de “Os trabalhos e os dias” e a relação poeta-poema de “Espiral”. Se o testemunho de linguagem apresenta-se como a voz do mundo captada pelo poema, a metamorfose é a transformação dela em voz do tempo presente e o peregrinar é a garantia de novas metamorfoses, num ciclo eterno em que a poesia se dá como (re)criação do mundo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A unidade defendida para *Coroa de Terra* não é um fato dado, anterior à leitura dos poemas e sua consequente ressignificação interpretativa. Necessariamente, é possível ler um único poema, ou um conjunto deles, fora da ordem em que são apresentados; uma vez que a ideia de unidade só se justifica, se pensarmos que o sujeito lírico está realizando um percurso poético e que este o levará à coroa da Terra. Dentro dessa perspectiva, o caráter uno do livro é figurativizado na imagem da coroa da Terra, ou seja, numa construção imagética, que parte do mundo conhecido e o transforma, dando testemunho dele. Assim, a peregrinação funciona como força motriz do livro, não só porque permite ao sujeito lírico caminhar em direção a uma consciência cada vez mais ativa, mas também porque impede a cristalização dos sentidos, ao mesmo tempo em que desmancha os já cristalizados. Para Sena (1988a, p. 27, grifo nosso):

> Eu não acredito na imortalidade de coisa alguma; e, embora um poema deva valer por si próprio, como obra independente do autor e da sequência da criação a que este se foi dando, **eu todavia penso que é mais importante, humanamente, o espírito de peregrinar que o facto conclusivo de haver visitado lugares santos**. Na peregrinação que é a nossa vida, muito mais somos visitados do que visitamos.

Dessa forma, são as ressonâncias de um poema no outro que vão, paulatinamente, construindo a imagem da coroa da Terra. Os elos entre os poemas são assim, edificados a cada passo dado, caso o leitor decida caminhar ao lado do poeta peregrino e descobrir, com ele, a formação de uma linguagem poética. Condensando o exposto anteriormente: "Purgatório" edifica um mundo consciente; enquanto "Suma teológica" apresenta uma consciência de mundo; já, em "Os trabalhos e os dias", o processo de conscientização volta-se para a própria poesia e para o fazer poético; enquanto que em "Espiral", o encontro do poeta com o poema, mostra-lhe o movimento da história e da vida. Entendido como síntese do pensamento seniano, "Metamorfose", apresenta o conjugar de eixos contrários como metáfora da "linguagem em dialéctico fluxo".

Este procedimento formal é base de todos os poemas e pode ser entendido como respaldo que possibilita entender o livro como unidade de um percurso poético. Mais do que isso, entender a linguagem num constante processo de movimentação temporal, combinando dialeticamente possibilidades conflitantes, corresponde a assumir total responsabilidade pelo dizer. Se um dos critérios que pautaram a estruturação de *Coroa da Terra* era estético, o outro é necessariamente, um critério ético, ou seja, trata-se de um reconhecimento de que o poema e

a poesia são sempre atualizações das experiências culturais, ou ainda, são as "visitas recebidas" pelo poeta.

Assumir-se como origem do dizer, ao mesmo tempo em que se reconhece a tradição como herança ativa, é estabelecer um caminho sem limites de possibilidades exploratórias, em que a palavra poética trabalha por uma ética da linguagem, ou seja, por uma comunicação constante entre o Homem e o mundo e, consequentemente, entre o Homem e seu próprio tempo. Nessa associação com a vida, a poesia compromete-se com a transformação do mundo pela explicitação dos códigos mofados. Assim, o poeta peregrino, que caminha conscientemente em direção à *Coroa da Terra*, produz um resíduo poético, que deixa o leitor de "olhos abertos para a espiral dos tempos".

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Conferência sobre lírica e sociedade. In: ____. **Textos escolhidos**. Tradução: José Lino Grunnewald. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 201-214.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. **Teoria da literatura**. Coimbra: Almedina, 1968.

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. São Paulo: Editora Globo, 1997.

AUBRETON, Robert. **Introdução a Hesíodo**. São Paulo: USP/ Faculdade de Filosofia Ciências e Letras, 1956.

BAUDELAIRE, Charles. **Les fleurs du mal**. Charles Baudelaire/ une édition illustrée par inkwatercolor.com, 1861. Disponível em: <http://www.inkwatercolor.com/download/baudelairelesfleursdumal.pdf>. Acesso em: 30 de abril de 2010.

_____. O pintor da vida moderna. In: CHIAMPI, Irlemar (Coord). **Fundadores da modernidade**. Tradução de Maria Salete Bento Cicaroni. São Paulo: Ática, 1991, p. 102-119.

BOSI, Alfredo. Poesia e resistência. In: ____. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977, p.141-192.

CALINESCU, Matei. A ideia de modernidade. In: ____. **As cinco faces da modernidade**. Tradução de Jorge Teles de Meneses. Lisboa: Vega, 1999 p. 25-88.

CHIAMPI, Irlemar. Introdução. In: CHIAMPI, Irlemar (Coord). **Fundadores da modernidade**. São Paulo: Ática, 1991, p. 11-18.

COMPAGNON, Antoine. Tradição moderna, traição moderna. In: ____. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Tradução de Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999, p. 9-13.

FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro. A metamorfose da terra na poesia seniana. In: GOBBI, Márcia Valéria Zamboni, FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro, JUNQUEIRA, Renata Soares (Orgs.). **Intelectuais portugueses e a cultura brasileira**. São Paulo: Edunesp; Bauru: Edusc, 2002, p. 203-222.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna** (da metade do século XIX a meados do século XX). Tradução de Marise M. Curione. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GOYA, Francisco. **El tres de mayo**. Imagem eletrônica, 2010. 62Kb. Formato JPEG. Disponível em: http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/el-3-de-mayo-de-1808-en-madrid-los-fusilamientos-en-la-montana-del-principe-pio/. Acesso em: 23 de outubro de 2010.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana**. Tradução de Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

HATHERLY, Ana. Jorge de Sena – Um terceiro modernismo? **Boletim do SEPESP**. UFRJ, 1995, p. 23-34.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. UOL, 2010. Disponível em: <http://educacao.uol.com.br/dicionarios/>. Acesso em: 2010.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**: tradução do "Prefácio de Cromwell". Tradução e notas Celia Berretini. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.

JAEGER, Werner. Hesíodo e a vida no campo. In: ____. **Paideia**. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 85-105.

LOURENÇO, Eduardo. Evocação de Jorge de Sena. **Boletim do SEPESP** - UFRJ, v. 6, p. 9-22, Rio de Janeiro, set. 1995.

LOURENÇO, Jorge Fazenda. **A poesia de Jorge de Sena**. Testemunho, metamorfose, peregrinação. Paris: Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 1998, p. 17-81.

_____. O brilho dos sinais. In: GOBBI, Márcia Valéria Zamboni, FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro, JUNQUEIRA, Renata Soares (Orgs.). **Intelectuais portugueses e a cultura brasileira**. São Paulo: Edunesp; Bauru: Edusc, 2002, p. 223-236.

MARTINHO, Fernando J.B. Breve enquadramento da poesia de Jorge de Sena. **Colóquio/Letras** nº 37, p. 5-11, maio 1977.

_____. Leituras na poesia de Jorge de Sena. **Colóquio/Letras** nº 67, p. 15-25, Lisboa, maio 1982.

PAZ, Octavio. Analogia e ironia. In: ____. **Os filhos do barro**: **do romantismo a vanguarda**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 81-103.

PESSANHA, Camilo. **Clepsydra**: poemas de Camilo Pessanha. Estabelecimento de texto, introdução crítica, notas e comentários por Paulo Franchetti. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1994.

PIRES, Antonio Donizete. A máquina do poema & a máquina do mundo. Primeiro esboço para uma poética. **Revista do GT de Teoria do texto poético**/ ANPOLL. Araraquara/Goiânia, vol. 2, 2005, p. 30-37. Disponível em: < http://www.textopoetico.org/index.php?option=com_content&view=article&id=61&Itemid=18>. Acesso em: 11 de abril de 2010.

ROSENFELD, Anatol; GUINSBURG, Jacó. Romantismo e classicismo. In ____: GUINSBURG, Jacó (Org.). **O romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 261-274.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. **História da literatura portuguesa**. Porto: Porto Editora, 1975.

SENA, Jorge de. **O reino da estupidez**. Lisboa: Moraes Editora, 1961, p. 9-16.

_____. Sobre a dualidade fundamental dos períodos literários. In: ____. **Dialécticas teóricas da literatura**. Lisboa: Edições 70, 1977, p. 185-202.

_____. **Poesia I**. Lisboa: Edições 70, 1988a.

_____. **Poesia II**. Lisboa: Edições 70, 1988b.

_____. **Estudos de literatura portuguesa-I**. Lisboa: Edições 70, 1999, p. 89-101.

_____. Manifesto do Surrealismo. In: ____. **Obras de Jorge de Sena**. O dogma da trindade poética (Rimbaud) e outros ensaios. Lisboa: Edições ASA, 1994, p. 197 – 207.

STAIGER, Emil. Estilo lírico: a recordação. In: ____. **Conceitos fundamentais de poética**. Tradução: Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1974, p. 19-75.

SZONDI, Peter. Estética histórica e poética dos gêneros. In: ____. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. São Paulo: Cosac & Naif Edições, 2001, p. 22-28.

VOLOBUEF, Karin. Modernidade e romantismo. In: FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro; PIRES, Antônio Donizete (Orgs.). **Modernidade lírica: construção e legado**. Araraquara: São Paulo: Cultura Acadêmica, 2008, p. 13-26.

ANEXO A – *EL TRES DE MAYO* (1814)



ANEXO B – ESCANSÃO

PURGATÓRIO

As/ do/res/ do/ mun/do/ não/ as/ so/fre o/ mun/do. A.R.: 11(2,5|,9,11)
Em/bo/ra os/ ma/tem,/ tor/tu/rem,/ en/tris/te/çam, A.R.: 11(2,4,7,11)
em/bo/ra/ lhes/ vi/o/lem/ quem/ mais/ que/ri/do, A.R.: 11(2,6|,9,11)
em/bo/ra/ per/cam/ tu/do/ o/ que/ nem/ ti/nham, A.R.: 11(2,4,6|,10,11)
os/ ho/mens/ so/frem/ por/que/ so/frer/ doi/ me/nos. A.R.: 11(2,4|,9,10,11)

Mas/ do/ cen/tro/ do u/ni/ver/so, A.R.: 7(3,7)
do/ co/ra/ção/ que a hu/ma/ni/da/de a/in/da/ não/ tem, A.R.: 13(4,8,10,13)
do â/ma/go/ das/ do/res/ que a/in/da/ não/ sen/te, A.R.: 11(1,5,8,11)
da/ te/rra a/ pa/ssar/ to/da/ pe/la/ car/ne, A.R.: 10(2,5,6,10)
da/ car/ne a/pe/nas/ vi/da/ so/bre a/ te/rra, A.R.: 10(2,4,6,10)
uns/ pou/cos/ ho/mens/ não/ so/frem/ nem/ con/tem/plam: A.R.: 11(4|,7,9,11)
ar/dem/ nas/ cha/mas/ que aos/ ou/tros/ fal/tam. A.R.: 9(1,4|,7,9)

SUMA TEOLÓGICA

Não/ vim/ de/ lon/ge,/ meu a/mor,/ nem/ so/sso/bra/ram A.R.: 11(2,4, 7|,11)
na/vios/ no al/to/ mar,/ quan/do/ nas/ci. A.R.: 9(2,5|,9)

Na/da/ mu/dou./ Con/ti/nua/ram/ as/ gue/rras; A.R.: 10(2,4,7,10)
con/ti/nuo/u a /su/bir/ o/ pre/ço/ do/ pão; A.R.: 11(3,6,8,11)
con/ti/nua/ram/ os/ poe/tas,/ u/ma/ vez/ por/ ou/tra, A.R.: 12(3,6|,10,12)
a/ per/gun/tar/ por/ ti. A.R.: 6(4,6)

É/ cer/to/ que, en/tão,/ i/men/sa/ gen/te A.R.: 9(2,5|,7,9)
en/ve/lhe/ceu/ ins/tan/tâ/nea/ e /mis/te/rio/sa/men/te. A.R.: 14(4,7|,12,14)

Mas/ a/té/ i/sso,/ meu a/mor,/ se/ não/ sa/be a/in/da A.R.: 12(3,7|,10,12)
se/ foi/ por/ mi/nha/ cau/sa, A.R.: 6(4,6)
se/ por/ cau/sa/ de ou/tros/ que/ te/rão/ nas/ci/do A.R.: 11(3,5|,9,11)
ao/ mes/mo/ tem/po/ que eu. A.R.: 6(6,4)

OS TRABALHOS E OS DIAS (escansão)

Sen/to/-me à/ me/sa/ co/mo/ se a/ me/sa/ fo/sse o/ mun/do/ in/tei/ro A.R.: 16(4|,9,13,16)
e/ prin/ci/pio/ a es/cre/ver/ co/mo/ se es/cre/ver/ fo/sse/ res/pi/rar A.R.: 17(4,7|,12,17)
o a/mor/ que/ não/ se es/vai/ en/quan/to os/ cor/pos/ sa/bem A.R.: 12(2,6,10,12)
de um/ ca/mi/nho/ sem/ na/da/ pa/ra o/ re/gre/sso/ da/ vi/da. A.R.: 14(3,6|,11,14)

À/ me/di/da/ que es/cre/vo,/ vou/ fi/can/do es/pan/ta/do A.R.: 13(3,6|,10,13)
com/ a/ con/vi/cção/ que a/ mí/ni/ma/ coi/sa/ põe/ em/ não/ ser/ na/da. A.R.: 16(5|,7,10,12,15,16)
Na/ mí/ni/ma/ coi/sa/ que/ sou,/ pô/de a/ poe/sia/ ser/ há/bito. A.R.: 14(2,5,8|,12,14)
Vem,/ tei/mo/sa,/ com/ a a/le/gria/ de eu/ fi/car/ a/le/gre, A.R.: 13(3|,8,11,13)
quan/do/ fi/co/ tris/te/ por/ se/rem/ pa/la/vras/ já/ di/tas A.R.: 14(5|,11,14)
es/tas/ que/ vêm,/ lem/bra/das,/ dou/tros/ poe/mas/ ve/lhos. A.R.: 12(4,6|,8,10,12)

U/ma/ co/rren/te/ me/ pren/de à/ me/sa/ em/ que os/ ho/mens/ co/mem. A.R.: 15(4,7,9,13,15)
E os/ con/vi/vas/ que/ che/gam/ in/ten/cio/nal/men/te/ so/rri/em A.R.: 15(3,6|,[9],12,15)
e/ só/ eu/ sei/ por/que/ prin/ci/piei /a es/cre/ver/ no/ prin/cí/pio/ do/ mun/do A.R.: 18(2,4|,9,12,15,18)
e/ de/se/nhei/ u/ma/ re/na/ pa/ra a/ ca/çar/ me/lhor A.R.: 14(4,7,12,14)
e/ fa/lo/ da/ ver/da/de,/ e/ssa i/gua/ria/ ra/ra: A.R.: 12(2,6|,11,12)

es/te/ pa/pel,/ es/ta/ me/sa,/ eu/ a/pre/en/den/do o/ que es/cre/vo. A.R.: 16(4,7,13,16)

ESPIRAL (Escansão)

Um/ só/ poe/ma/ bas/ta/ pa/ra a/tin/gir/ a/ te/rra, A.R.: 12([2],3,5|,10,12)
ca/mi/nho/ de/ to/dos/ os/ poe/mas, A.R.: 8(2,5,8)
si/nal/ de/ to/das/ as/ gra/ças, A.R.: 7(2,4,7)
po/ço/ de/ to/das/ as/ á/guas, A.R.: 7(1,4,7)
te/nham/ ou/ não/ te/nham/ o/lhos/ que as/ cho/rem. A.R.: 10(1,5|,7,10)

Oh/ poe/ma/ ca/mi/nhan/do/ ao en/con/tro A.R.: 9(2|,6,9)
de u/ma/ sei/va/ tran/qui/la A.R.: 6(3,6)
em/ ca/na/lí/cu/los/ de/ vir/gin/da/de ac/ti/va! A.R.: 12(4,10,12)
Oh/ poe/ma/ su/pos/to i/ne/vi/tá/vel A.R.: 9(2|,5,9)
en/quan/to ho/mens/ de/sis/tam/ e/ se a/pa/guem! A.R.: 10(3,6,10)
Gra/ça/ de/ mor/te/ pa/ra u/ma i/dei/a/ nas/cen/te; A.R.: 12(1,4,9,12)
o/lhar/ de/ to/rre an/ti/ga, A.R.: 6(2,4,6)
so/bran/cei/ra ao/ a/dro/ res/tau/ra/do... A.R.: 9(3,5,9)

A/qui/ e/ra u/ma/ fon/te. A.R.: 6(3,6)

Que os/ ho/mens/ en/ten/dam, A.R.: 5(2,5)
que os/ ho/mens/ lu/tem, A.R.: 4(2,4)
que os/ ho/mens/ es/ma/guem A.R.: 5(2,5)
os/ si/nais/ in/ven/ta/dos. A.R.: 6(3,6)

O/ poe/ma/ vem/ des/cen/do e/ cru/za/-se/ com/ ou/tros. A.R.: 12(2,6|,8,12)

A/qui/ nun/ca hou/ve um/ rio. A.R.: 6(3,6)

E o/ poe/ma/ in/fil/tra/-se/ de/ per/to, A.R.:9(2,5,9)
dei/xan/do à/ su/per/fí/cie A.R.: 6(2,6)
u/ma/ li/gei/ra/ es/pu/ma/ poé/ti/ca/ re/pre/sen/tan/do o/ poe/ta A.R.: 17(4,7,9|,15,17)
de o/lhos/ a/ber/tos/ pa/ra a es/pi/ral/ dos/ tem/pos. A.R.: 11(1,4|,9,11)

METAMORFOSE

Pa/ra a/ mi/nha al/ma/ eu/ que/ria u/ma/ to/rre/ co/mo/ es/ta, A.R.: 14(4|,8,10,14)
a/ssim/ al/ta, A.R.: 3(3)
a/ssim/ de/ né/voa a/com/pa/nhan/do o/ rio. A.R.: 10(4,8,10)

Es/tou/ tão/ lon/ge/ da/ mar/gem/ que as/ pe/ssoas/ pa/ssam A.R.: 12(4,7|,11,12)
e as/ lu/zes/ se/ re/fle/tem/ na/ á/gua. A.R.: 9(2,6,9)
E,/ con/tu/do,/ a/ mar/gem/ não/ per/ten/ce ao/ rio A.R.: 12(3|,6,10,12)
nem/ o/ rio/ es/tá/ em/ mim/ co/mo a/ to/rre es/ta/ria A.R.: 13(3,7,10,13)
se eu/ a/ sou/be/sse/ ter... A.R.: 6(4,6)
u/ma/ luz/ des/ce o/ rio A.R.: 6(3,6)
gen/te/ pa/ssa e/ não/ sa/be A.R.: 6(3,6)
que eu/ que/ro u/ma/ to/rre/ tão /al/ta/ que as/ a/ves/ não/ pa/ssem A.R.: 14(2,5,8|,11,14)
as/ nu/vens/ não/ pa/ssem A.R.: 5(2,5)
tão/ al/ta/ tão/ al/ta A.R.: 5(2,5)
que a/ so/li/dão/ po/ssa/ tor/nar/-se/ hu/ma/na. A.R.: 11(4|,5,8,11)