

FENOMENOLOGIA DA EXPRESSÃO LITERÁRIA CLÁSSICO E BARROCO EM JORGE DE SENA

A obra de Jorge de Sena é marcada por uma profunda consciência dialéctica da literatura. Esta consciência alcança grande visibilidade no processo de constituição de uma «crítica superativa» que atravessa várias etapas: a «crítica histórico-sociológica» e a «crítica ontológica» (ou fenomenológica) são superadas por uma «crítica onto-sociológica» que progride em direcção a uma «crítica estrutural» e culmina numa «crítica tipológica»¹. O método crítico seniano tende para uma determinação tipológica do objecto, seja o objecto cultural no seu fluir histórico, que se organiza em torno de certas atitudes fundamentais em progressão dialéctica, seja o objecto estritamente literário, de igual modo mobilizado na história pelo dinamismo da transmutação qualitativa². Radicado na tensão

¹ Cf. *Uma Canção de Camões*, Lisboa, Portugália Editora, 1966, pp. 29-31.

² Cf. «Ensaio de uma Tipologia Literária», in *Dialécticas Teóricas da Literatura*, Lisboa, Edições 70, 1977, p. 30. Sena explicita nestes termos a sua concepção dialéctica da cultura: «A cultura não é uma repetitiva viagem pendular entre pólos opostos, mas uma progressão (não necessariamente 'progresso') dialéctica de numerosos pares de contrários, cuja relevância varia de período para período, ou cuja diferenciação correlatamente se acentua» («Sobre a Dualidade Fundamental dos Períodos Literários», in *idem*, p. 200). E acrescenta, mais adiante: «Em nenhuma época foi possível, pela estrutura do conhecimento [...], que algo existisse sem que por sua mesma existência não suscitasse o seu contrário. E isto é a dualidade fundamental, constantemente superada (em progressão ou regressão), da própria existência humana de que toda a descrição da realidade inteiramente depende» (*idem*, p. 201). Donde decorre que esta visão dialéctica do fenómeno cultural afecta necessariamente o campo da literatura: «O que se passará na história da literatura de um ponto de vista universal é que certas tendências, mais ou menos vagamente, sempre existem, e podem manifestar-se em maior ou menor grau — mas houve um momento histórico, num lugar e numa cultura ou várias, em que uma tendência dessas assumiu particular sentido e relevância, sendo sublinhada acima e além das outras, conscientemente, pelos artistas e os críticos» (Pref. a *Poesia do Século XX*, Porto, Editorial Inova, 1978, p. 39).

essencial de uma dialéctica e de uma fenomenologia, o método visa formalizar a história na estrutura tipológica; e, de molde a banir a redução idealista, propõe-se dinamizar a estrutura tipológica na determinação reversível de uma historicidade³. Logo, a classificação estética do objecto literário, simultaneamente histórico e fenomenológico, é rigorosamente determinada por uma dualidade fundamental: «Note-se que ‘ismos’ como ‘classicismo’, ‘romantismo’, ‘barroquismo’, ‘realismo’, ‘simbolismo’, ‘naturalismo’, ‘impressionismo’, etc., etc., podem ser entendidos em dois diversos níveis de sentido, e não há outro modo de evitar confusões em crítica literária. Ou os vemos como movimentos ou tendências ou escolas que tiveram uma específica conotação histórico-cultural, ou os vemos como características tipológicas (em descrição fenomenológica) encontráveis em autores nas mais diversas épocas e literaturas»⁴. Em breves palavras, Sena define com clareza a articulação de dois níveis complementares da textualidade literária: um nível de superfície e um nível de profundidade, correspondendo respectivamente ao «sentido *periodológico*» e ao «sentido *estético-tipológico*»⁵.

Método histórico e método tipológico

No importante «Ensaio de uma Tipologia Literária» (1960), Jorge de Sena estabelece vinte e dois planos fundamentais de análise estética, com a finalidade de resolver «a relação dialéctica entre as definições teoréticas

³ «O levantamento sinóptico das afinidades e divergências entre as várias atitudes está bem longe de ser um apriorístico reconhecimento idealista de arquétipos epistemológicos. Sê-lo-ia, se a identificação desses arquétipos fosse acompanhada da formulação rígida de uma orientação escatológica, ou pretendesse definir um supramundo (mais vasto que o do pitagorismo platónico), do qual descessem à vida dos homens, e condicionadas por ela, séries reais de eventos, que pós-figurassem séries ideais deles. Aquele levantamento, uma vez que se não separe nunca de uma historicidade (à qual ultrapassa ou busca ultrapassar, mas não esquece), é antes a organização teorética da multiplicidade de virtualidades probabilísticas do conhecimento, adentro dos limites, digamos instrumentais, do ser humano» («Ensaio de uma Tipologia Literária», ens. cit., p. 31). Cf. as críticas às tipificações idealísticas nos ensaios «O Maneirismo de Camões», in *Trinta Anos de Camões*, vol. I, Lisboa, Edições 70, 1980, p. 45, e «Sobre a Dualidade Fundamental dos Períodos Literários», ens. cit., p. 202.

⁴ Pref. a *Poesia do Século XX*, prefácio cit., p. 39.

⁵ «Post-Fácio — 1963», posf. a *Metamorfozes*, in *Poesia-II*, 2.ª ed., Lisboa, Edições 70, 1988, p. 160. No ensaio «Algumas Palavras sobre o Realismo, em especial o Português e o Brasileiro», de 1971, o autor fala de sentido «*histórico-literário*» e sentido «*fenomenológico* ou *tipológico*» (*Estudos de Cultura e Literatura Brasileira*, Lisboa, Edições 70, 1988, p. 348).

e o historicismo das classificações periodológicas»⁶ por meio de uma distribuição antitética de «atitudes», orientando «no *sentido da obra em si mesma* todas as coordenadas que as diversas disciplinas fornecem para entendê-la»⁷. O emparelhamento antitético, «natural e intrínseco à própria dialéctica da criação literária», é enquadrado numa «combinação sucessiva» que «progredir segundo uma função exponencial de *dois*», até ao «estabelecimento 'esquemático' [...] de 2²² hipóteses analíticas, ou sejam... 4 196 304»⁸. As possibilidades analíticas do modelo prevêm ainda que a correlação dialéctica das atitudes apresente «toda uma gama de *gradações*» e que cada atitude apareça «com infinita variação de *graus de intensidade*» ou com «tendência» para «a sua contrária»⁹, à medida em que, no decurso da descrição fenomenológica do objecto, vão ocorrendo as «verificações concretas»¹⁰.

Independentemente da questão da eficácia global do modelo, e da deficiente compreensão a que se sujeita quando interpretado fora do seu âmbito metodológico¹¹, esta orientação crítica de Sena, visando as *formas profundas* do texto, reveste-se de uma importância fundamental para o

⁶ *Uma Canção de Camões*, ob. cit., p. 33.

⁷ «Ensaio de uma Tipologia Literária», *ens. cit.*, pp. 34-35; cf. p. 69. Em 1947, já se referia às atitudes, mas como meros «dualismos»: «Por atitudes, entendam-se os dualismos: classicismo e romantismo; simbolismo e naturalismo; conceptismo e realismo; etc.» (*Poesia e Filosofia/I — O Poeta e a Filosofia*, «Mundo Literário», 52, Lisboa, 3-5-47, p. 3).

⁸ «Ensaio de uma Tipologia Literária», *ensaio cit.*, pp. 36 e 70.

⁹ *Idem*, pp. 66-67.

¹⁰ «Sistemas e Correntes Críticas», in *Dialécticas Teóricas da Literatura*, ob. cit., p. 166. Em 1958, Sena afirmava que «as atitudes estéticas representam ou significam, com os diversos graus e variedades inerentes a uma tipologia que se queira concreta, formas de *mundividência* resultantes de reacções idiossincrásicas (e é possível, assim, sem apelo a caracterologias rígidas e idealistas, compreender a ressurgência, em todas ou quase todas as literaturas das diversas épocas e civilizações, de atitudes simbolistas, naturalistas, etc.)» («Prefácio da 1.^a Edição», pref. a *Líricas Portuguesas — 3.^a Série*, vol. I, 3.^a ed., Lisboa, Edições 70, 1984, p. LXXIX). E acrescentava que, à semelhança dos géneros, as atitudes «serão *como que* arquétipos, sem nada de misterioso ou de supra-real; e, como tais, não desaparecem nem se transformam, senão na medida em que as *mundividências* também se alteram, segundo as estruturas das sociedades que as suscitam» (*ibidem*).

¹¹ Cf. as análises tipológicas de Sena em «'Alma minha Gentil...'», in *Trinta Anos de Camões*, ob. cit., vol. II, pp. 118 sg., e «Estudo Tipológico de um Soneto de Camões», apêndice a «Ensaio de uma Tipologia Literária», *ens. cit.*, pp. 77 sg. Cf. ainda as tentativas de aplicação à sua própria poesia praticadas por CURY, Jorge — *Itinerário Poético de Jorge de Sena: Estudo Tipológico de um Soneto de Jorge de Sena*, in AA. VV. — «Studies on Jorge de Sena», Santa Bárbara, Jorge de Sena Center for Portuguese Studies/Bandanna Books, 1981, pp. 63 sg., e VIEIRA-PIMENTEL, F. J. — *As Metamorfozes de Jorge de Sena: Para além do Homem e dos Deuses*, «Cadernos de Literatura», 9, Coimbra, Outubro de 1981, pp. 73-74.

conhecimento da sua própria expressão poética, porque o método tipológico permite *constituir* um horizonte interno onde se tornam visíveis as correlações imanentes da obra e, nessa medida, mantém uma relação necessária de complementaridade com o método histórico. Sena visa afinal «dois alvos distintos ainda que inter-relacionados»: «Por um lado, a clarificação de conceitos literários que, usados, como correntemente o são, fora dos seus contextos históricos, se tornaram de uma aventureira e impressionista confusão de áreas semânticas. Por outro lado, o permitir — após quaisquer análises determinativas das características de um autor — observá-lo numa síntese de cúpula, em que todavia se não perdem de vista os diversos planos de análise, em que a determinação se desenvolveu»¹². A visão da obra seniana num horizonte tipológico possibilita desfazer os

¹² «Nota de Abertura», in *Dialécticas Teóricas da Literatura*, ob. cit., p. 18-19. Em termos explicitados no ensaio, tratava-se de contestar uma situação dominada pela oscilação pendular «entre a consideração de *famílias* espirituais, comunicando entre si através dos tempos e dos lugares, e a de *períodos* literários isolados no tempo e no espaço, comunicando essencialmente apenas no próprio âmbito de cada um». Tal situação reduz-se a dois «sentidos contrários» seguidamente enunciados: «a) uma quase diríamos sistemática extrapolação dos conteúdos históricos dos termos, que passam a ser usados como qualificativos de figuras ou de tendências literárias de outras épocas e lugares, nas quais se distinguem ou se pretende acentuar traços semelhantes aos daqueles conjuntos *convencionais* de características, que esses termos foram, com maior ou menor felicidade, chamados a designar; e b) uma não menos sistemática fixação do uso desses termos, com fitos de taxonomia periodística, em que o *período* literário assume as funções, menos de uma definição artificial e *necessária* de limites históricos determinados, que de um denominador comum de factores estéticos e estilísticos, a partir do qual, como que por um cálculo estatístico de desvios, seriam caracterizáveis as diversas personalidades em suas obras» («Ensaio de uma Tipologia Literária», ens. cit., pp. 25-26; cf. «Maneirismo e Barroquismo na Poesia Portuguesa dos Séculos XVI e XVII», in *Trinta Anos de Camões*, ob. cit., vol. I, pp. 66-67). Seis anos depois, Sena procedia a uma delimitação precisa do seu método tipológico, que de facto convém ter presente a par das grandes categorias da fenomenologia husserliana: «A tipologia literária que definimos e usamos é coisa inteiramente diversa das 'biotipologias' que pretendem reconhecer e classificar os homens segundo tipos psicofísicos, ou das tipologias estritamente psicológicas, propostas pela psicologia analítica. É, como o nome indica, uma tipologia literária. A personalidade que se descreve e caracteriza é a de um autor enquanto autor, e a descrição é baseada nas verificações metodológicas do seu *estilo* [...]. O método tipológico [...] surgiu da necessidade de sistematizar metodologicamente a confusão vocabular da crítica e da história literária ao usar e abusar impressionisticamente de classificações que, prenches de conotações histórico-literárias, são extrapoladas sem exacto plano de referência. É o que acontece quando se diz que um escritor é simbolista, ou clássico, ou realista, ou etc., como se estas designações, tomadas tipologicamente, mutuamente se excluíssem. [...] Na verdade, uma escola literária não é senão a chegada, à consciência teórica, de características existentes desde sempre, mas não relevadas com dominadora exclusividade» («Sistemas e Correntes Críticas», ens. cit., pp. 164 a 166).

equivocos historicistas suscitados por uma expressão poética que, graças à sua historicidade flexuosa, à sua intertemporalidade cultural e à sua complexidade interna, emite sinais estéticos e ideológicos que a associam, na sua progressão dialéctica, a uma irredutível pluralidade de códigos, como o romântico e o simbolista, o pós-simbolista e o modernista, o presencista e o neo-realista, o surrealista e o neoclássico, o neobarroco e o concretista. Reagindo contra as atribuições estéticas de um «classicismo» e de um «romantismo» à sua obra poética, ambigualmente mantidas numa zona de indeterminação susceptível de sugerir um anacronismo histórico alheio ao processo modernista, Sena escreve no posfácio a *Metamorfoses* (1963):

[...] jamais defendi um retorno ao «classicismo» ou ao «romantismo», que de ambas as viagens retrospectivas já fui indiciado. «Clássico» e «romântico» são termos que só têm duas possibilidades de sentido, fora das confusões mentais de quem os empregue a despropósito: o sentido *periodológico*, estritamente estético-histórico (e é absurdo supor-se que alguém, a menos que imbecil — categoria que os meus inimigos me fazem a justiça de não acharem ser a minha —, preconiza o regresso a épocas revolutas e conclusas, que não são socialmente a nossa), e o sentido *estético-tipológico* que fixei num ensaio que goza de algum prestígio internacional (e é absurdo falar-se de regressões escolásticas, onde apenas pode haver análogas *atitudes* estéticas, verificáveis, através dos tempos, segundo bem definidos planos de análise). Deduz-se destas observações que, quanto a mim, esses poemas não são, fora de uma análise rigorosamente tipológica, clássicos ou românticos¹³.

No seu sistema tipológico, o «plano da expressão», directamente determinado pela presença negativa do «plano da emoção», beneficia por isso mesmo de uma posição de relevo. Ao aglutinar as atitudes «clássico» e «barroco», Sena desencadeia imediatamente duas distinções tipológicas claras: o «clássico» enquanto *expressão* distingue-se do «clássico» enquanto *emoção*; e o «clássico» opõe-se tanto a «romântico» como a «barroco», mas em planos distintos — o que significa, por exemplo, que um texto pode ser «clássico» na expressão e «romântico» na emoção, «clássico» na emoção e «barroco» na expressão¹⁴. Mais: o postulado tipo-

¹³ *Posf. cit.*, p. 160.

¹⁴ O plano da emoção, «dinamicamente estruturada na obra», articula as «atitudes» antitéticas *clássico-romântico*, correspondentes ao uso da emoção como *contenção* ou como *intensificação* da visão do mundo («Ensaio de uma Tipologia Literária», *ens. cit.*, pp. 39 e 41). Cf. «'Alma minha Gentil...'», *ens. cit.*, pp. 122-123. Em 1946, Sena já manifestava a necessidade de «esclarecer o conteúdo da palavra *clássico*» («Florbel Espanca», in *Da Poesia Portuguesa*, Lisboa, Ática, 1959, p. 120). Entretanto, ao propor o seu modelo tipológico, não deixa de sublinhar as variações e reduções semânticas de «clássico»: «Para o cien-

lógico de um «plano da expressão» articulado por aquelas duas atitudes fundamentais determina que todo o texto — romântico ou simbolista, modernista ou surrealista, neo-realista ou concretista — se inscreva no círculo antitético *clássico-barroco*, quaisquer que sejam as correlações históricas e concretas das duas atitudes, visto que o «plano da expressão» tem incidência sobre «as formas tomadas preferencialmente em si mesmas», numa «visão funcional», isto é, numa «formalidade»¹⁵. Esta formalidade consiste numa dinâmica funcional das formas expressionais, num campo

tismo idealista, será, por exemplo, 'clássico' o autor, ou a obra, que pertença a um período que a si próprio se rotulou ou foi com o consenso geral rotulado de 'clássico'. Já para o espiritualista transcendentalista 'clássico' será, antes de mais, aquele autor (ou aquela obra) cuja orientação criadora e cujo estilo patenteiam elementos assimiláveis — independentemente de época e lugar — àquele complexo de formas, tendências e expressões convencionalmente atribuído ao escritor ou ao artista de certas épocas e lugares (que são, na maioria das vezes, o 'Século de Augusto', em Roma, ou o 'Século de Luís XIV', em França) mais patentemente ou pretensiosamente 'clássicos'. Podemos ainda observar que, em crítica actual [...], aquela mesma designação de *clássico*, além de significar qualquer autor que o tempo e a conformidade da crítica tornaram conspicuo, aparece como oposto simultaneamente a *barroco*, a *modernista* e a *romântico*. É clássico aquele que não se entrega a 'agudezas y artes de ingenio'. É clássico aquele que não aceita o experimentalismo fora das regras tradicionais da expressão ou da compostura intelectual. É clássico aquele que não explora a auto-sugestão emotiva. O que pode parecer que implica, na ambiguidade lamentável que a maioria dos críticos de literatura usa com uma destreza exemplar, algo de próximo a uma oposta identificação do intelectualismo conceptista e do ornamentalismo estrutural do barroco, como, por um lado, a libertinagem formal e cultural dos modernistas, e, por outro, a paixão e a melancolia sonhadora dos românticos. Tal identificação será pelo menos absurda, no que respeita a uma tentativa de classificação rigorosa» («Ensaio de uma Tipologia Literária», *ens. cit.*, p. 27). Cf. «Sistemas e Correntes Críticas», *ens. cit.*, pp. 140-141.

¹⁵ «Ensaio de uma Tipologia Literária», *ens. cit.*, pp. 41-42. Cf., por exemplo, a atribuição do valor estético «clássico» a Baudelaire (nota crítica, in *Poesia de 26 Séculos*, vol. II, Porto, Editorial Inova, 1972, p. 163, e pref. a *Poesia do Século XX*, pref. cit., p. 42), Eça de Queirós («Ensaio de uma Tipologia Literária», *ens. cit.*, p. 74), Pessoa («Fernando Pessoa, Indisciplinador de Almas», in *Fernando Pessoa & Cª Heterónima*, vol. I, Lisboa, Edições 70, 1982, p. 78, e «O 'Meu Mestre Caeiro' de Fernando Pessoa e outros mais», in *idem*, vol. II, p. 214), Casais Monteiro («Tentativa de um Panorama Coordenado da Literatura Portuguesa de 1901 a 1950», in *Estudos de Literatura Portuguesa-II*, Lisboa, Edições 70, 1988, p. 84), Tomaz Kim («Da Virtualidade Poética à sua Expressão — Tomaz Kim», in *idem*, p. 165) e Alexandre O'Neill («Alguns Poetas de 1958», in *idem*, p. 203, e «O Surrealismo em Portugal», in *Estudos de Literatura Portuguesa-III*, Lisboa, Edições 70, 1988, p. 244), a atribuição do valor estético «barroco» a William Faulkner («A Morte de Ernest Hemingway», in *Sobre o Romance*, Lisboa, Edições 70, 1986, p. 188), Vitorino Nemésio («Notas acerca do Surrealismo em Portugal...», in *Estudos de Literatura Portuguesa-III*, *ob. cit.*, p. 248) e Fernando Echevarría (nota crítica, in *Líricas Portuguesas — 3.ª Série*, vol. II, Lisboa, Edições 70, 1983, p. 421), e ainda a descrição do funcionamento interactivo dos valores estéticos «clássico» e «barroco» em António Gedeão («A Poesia de António Gedeão», in *Dialécticas Aplicadas da Literatura*, Lisboa, Edições 70, 1978, pp. 182-183).

gerativo que articula uma *morfologia discreta* e uma *sintaxe concreta*. Eis as modalidades de funcionamento de cada atitude:

O «clássico» e o «barroco» opõem-se na medida em que a formalidade é vista como algo que exprime, ou como algo que é expresso. Por outras palavras: o intelectualismo conceptista e o ornamentalismo estrutural do barroco [...] significam que a formalidade das formas se orienta no sentido de fixar, nas convoluções das ideias ou das imagens, todas as virtualidades harmónicas de uma célula expressional. O «clássico», por sua vez, orienta essa formalidade no sentido de reduzir as virtualidades a uma célula, cujo desenvolvimento se faz então, não já em função daquelas virtualidades, que foram postas de parte, mas segundo as virtualidades próprias da célula expressiva. Indutivo o «barroco», é dedutivo o «clássico»¹⁶.

É evidente que Sena, apesar de definir vinte e dois planos de análise, fundamenta a sua tipologia numa lógica da antítese¹⁷. Dir-se-ia mesmo que o seu discurso crítico repousa numa retórica da antítese. Mas convém não esquecer que o processo da sua visão dialéctica da história e da literatura só pode ter como origem um estado antitético¹⁸. Se as atitu-

¹⁶ «Ensaio de uma Tipologia Literária», *ens. cit.*, p. 42. Sena sugere, bem na linha de Heinrich Wölfflin, que os movimentos de *contração* e de *expansão* das virtualidades expressionalis, bem como a dedutividade e a indutividade, que definem *clássico* e *barroco*, implicam que este processe uma «coerência interna» visando «uma multiplicidade que o ‘clássico’ sacrifica [...] a uma *coerência externa*» (*idem*, p. 43). Entretanto, é de notar que em 1954 o crítico fazia referência aos «dois extremos do estilo»: «um barroquismo exasperado e uma concisão não menos exasperada» («Ernest Hemingway — Uma Apresentação», in *Sobre o Romance*, *ob. cit.*, p. 170). Mais tarde, após o estabelecimento do modelo tipológico, mencionaria «as tendências barrocas da expressão, que em todas as épocas são mais ou menos observáveis tipologicamente» («Anfibologia», in AA. VV. — *Grande Dicionário da Literatura Portuguesa e de Teoria Literária*, dir. João José Cochofel, Lisboa, Iniciativas Editoriais, 1977, p. 284).

¹⁷ Cf. os planos (e as atitudes) da «situação ético-estética» (*academicista-modernista*), da «situação ético-política» (*reaccionária-progressista*), da «emoção» (*clássica-romântica*), da «correlação criadora» (*subjectiva-objectiva*), da «expressão» (*clássica-barroca*), da «psico-epistemológico» (*intelectualista-sensualista*), da «erótico» (*algidez-sensualidade*), da «imaginação» (*realista-onirista*), da «representação funcional» (*simbolista-naturalista*), da «fantasia» (*abstraccionante-concretizante*), da «intelecção» (*metafórica-discursiva*), da «eloquência» (*elíptica-redundante*), da «correlação descritiva» (*impressionista-fenomenológica*), da «vivência» (*transcendente-imanente*), da «vidência» (*egovidente-cosmovidente*), da «lógico» (*mecanicista-vitalista*), da «sageza» (*aquisitiva-de salvação*), da «correlação mítica» (*mitogénica-céptica*), da «sensibilidade» (*totalizante-diferencial*), da «vontade criadora» (*consciente-ocasional*), da «visão» (*primária-complexa*) e da «tonalidade» (*apaixonada-contida*). Cf. quadro geral no «Ensaio de uma Tipologia Literária», *ens. cit.*, pp. 69 e 70.

¹⁸ Cf. Claude-Gilbert Dubois: «Esta necessidade de propor uma história fundada num par antitético de termos inseparáveis é o resultado de uma consciência dialéctica e evolutiva da história, ou, em termos menos ambiciosos, a consciência da relatividade dos conceitos, que não podem conter o absoluto do sentido, e que são apanhados num movimento de excesso [...], de que a antítese é o primeiro estado» (DUBOIS, Claude-Gilbert — *Le Maniérisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979, pp. 178-179).

des parecem apelar a uma teoria das constantes, postulando a figura do invariável e do permanente, a verdade é que elas são constantes dialécticas, implicam uma dinâmica concreta do objecto literário, uma integração superativa da fixidez e da variabilidade¹⁹. Sem dúvida que Sena participa da consciência antinómica e tipológica absorvida na definição dos princípios estéticos fundamentais que germinou desde o dealbar do século XIX, a partir das oposições de Schiller e dos Schlegel, *ingénuo-sentimental* e *clássico-romântico*²⁰. Mais ainda, na sua tipologia vão reflectir-se as três grandes dualidades estéticas e estilísticas dessa consciência tal como evoluiu durante a primeira metade do século XX: *clássico-romântico*, *clássico-barroco* e *classicismo-maneirismo*. Porém, o seu modelo não reconhece o debate polémico assente na alternativa *histórico/tipológico* que foi travado sobretudo a partir dos anos 20, uma vez que postula a dualidade fundamental do objecto artístico. Por outro lado, desdobra ou atomiza aquelas dualidades, ao mesmo tempo que reintegra numa ordem sistémica outras oposições avulsas. *Clássico-romântico*, *clássico-barroco*, *classicismo-*

¹⁹ Num sentido muito próximo das constantes dialécticas de B. Munteano. Demarcando-se das leis da acção e da reacção», do fluxo e do refluxo, dos retornos periódicos ou da oscilação pendular, Munteano considera que as «chaves da evolução literária» são as «leis de ambivalência e de ambiguidade», porquanto é graças a «bivalências moventes» como *ser-nada*, *natureza-arte*, *invenção-imitação*, *inspiração-estudo*, *sentimento-conhecimento*, *prazer-conhecimento*, *razão-emoção*, *razão-coração*, *espírito-coração*, *génio-gosto*, *individuo-sociedade* ou *individual-universal* «que a obra se torna um ‘tecido de relações’». Dado que a constante dialéctica é a primeira «constante estrutural», «a dialéctica criadora leva constantemente o ‘criador’ a viver em dois planos, a concertar dois termos, dois pontos de vista mais ou menos divergentes» numa «dualidade heterogénea» (MUNTEANO, B. — *Constantes Dialectiques en Littérature et en Histoire*, Paris, Librairie Marcel Didier, 1967, pp. 9, 72, 97, 125-126, 129, 163, 227 e 230).

²⁰ Cf. HAUSER, Arnold — *Teorias da Arte*, Lisboa, Presença, 1978, p. 185: «Desde o início do século passado que é como se os estilos só pudessem ser compreendidos como anti-téticos relativamente uns aos outros. Schiller fala de estilos ‘ingénuo e sentimental’, Goethe de estilos ‘realista e idealista’ ou ‘antigo e moderno’; para os românticos, os estilos são ‘o Grego e o Cristão’, para Nietzsche ‘o Apolíneo e o Dionisiaco’, para Riegl ‘o háutico e o óptico’ ou ‘o objectivista e o subjectivista’, para Wickhoff ‘o isolante e o contínuo’, para Wölfflin ‘o linear e o pictórico’; para Worringer, os factores antagonísticos são ‘abstracção ou empatia’, para outros ‘afastamento ou diferenciação’, ‘ordem ou liberdade’, ‘o tectónico ou o atectónico’, ‘o centrípeto ou o centrífugo’, o ‘estático ou o dinâmico’, ‘o consecutivo ou o simultâneo’, ‘o geométrico ou o orgânico’, etc.». Cf., acerca da antinomia nietzschiana *apolineo-dionisiaco* no discurso seniano: «O Poeta É um Fingidor (Nietzsche, Pessoa e outras coisas mais)», in *Fernando Pessoa & Cª Heterónima*, ob. cit., vol. I, pp. 126 e 139, e o verso «sereno Diónisos, convulso Apolo», do poema «A Máscara do Poeta», de 1959 (*Metamorfoses*, ob. cit., p. 127). O célebre estudo de SCHILLER sobre «poesia ingénua e poesia sentimental», *Über naive und sentimentalische Dichtung*, é citado no ensaio «O Sangue de Atis», in *Dialécticas Aplicadas da Literatura*, ob. cit., p. 236.

-maneirismo, antigo-moderno, subjectivista-objectivista, intelectualismo-sensualismo, realismo-idealismo, naturalismo-simbolismo, abstracção-intropatia, geométrico-orgânico, afastamento-diferenciação, estático-dinâmico, etc., integram a sua tipologia, na forma simples, graduada ou combinada das quarenta e quatro atitudes e dos vinte e dois planos de análise. Os «estilos» surgem a título de atitudes que tendem para o estatuto de categorias. De certo modo, o plano da expressão acaba por assumir uma função de centralidade, tendo em conta que no objecto literário todas as atitudes convergem para a formalidade expressional. Daí decorre a centralidade da antítese *clássico-barroco*, a que não falta uma marca de polemismo na área do segundo termo. Ao estabelecer esta antítese teórica, Sena aceita participar no processo histórico de formação das noções polémicas de «barroco» e «maneirismo». Esse processo tem quatro momentos cruciais, que a tipologia seniana necessariamente pressupõe.

O primeiro momento coincide com a obra do suíço Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915), que constitui o passo decisivo para a reabilitação do barroco e para a reformulação conceptual do modo clássico de representação artística²¹. Wölfflin procura descrever

²¹ Estimulado pelo seu mestre Jacob Burckhardt, que em 1855, em *Cicerone*, admitira a existência de alguns traços positivos na arte italiana posterior à Renascença, Wölfflin iniciara em 1888, com o estudo *Renaissance und Barock*, o processo de reabilitação do barroco enquanto conceito de valor histórico, sugerindo a sua extensão das artes figurativas à literatura e à música (cf. WELLEK, René — «El Concepto de Barroco en la Investigación Literaria», in *Conceptos de Crítica Literaria*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1968, pp. 62-64 e 94-95, ANCESCHI, Luciano — *L'Idée del Barocco*, Bolonha, Nuova Alfa Editoriale, 1984, pp. 17-18 e 77, e HATZFELD, Helmut — *Estudios sobre el Barroco*, Madrid, Editorial Gredos, 1966, pp. 13 sg.). Como é sabido, a noção de barroco começou por indicar, com o neoclasicismo, uma manifestação patológica da arte clássica. Mesmo a simpatia que mereceu de Burckhardt não lhe conferiu mais do que a classificação de um «dialecto degenerado» relativamente à arte renascentista, e Croce ainda a associava a uma «variedade do bruto». Anceschi resume expressivamente o seu percurso crítico: «Pronunciada pelos iluministas e neoclássicos com o gesto resolutivo de um *juízo polémico* depreciativo, a noção, com o romantismo, embora no tom ainda *negativo*, começou a propor-se como *juízo histórico*. Com o 'fim do século', a pronúncia do juízo histórico faz-se *positiva*, ou, melhor, depressa a noção, solicitada por várias inspirações, se institui como o *conceito fundamental da vida da arte*» (ANCESCHI, Luciano — *Ob. cit.*, p. 52). Cf. CONTE, Giuseppe — *La Metafora Barocca*, Milão, U. Mursia, 1972, p. 29, WARNKE, Frank J. — *Versions of Baroque*, New Haven, Yale University Press, 1972, pp. 2-3, KURZ, Otto — *Barocco: Storia di un Concetto*, in AA. VV. — «Barocco Europeo e Barocco Veneziano», Veneza, Sansoni, 1962, pp. 15 sg., FRANCASTEL, Pierre — *Limites Chronologiques, Limites Géographiques et Limites Sociales du Baroque*, in AA. VV. — *Retorica e Barocco*, Roma, Fratelli Bocca Editori, 1955, p. 55, e BAZIN, Germain — «La Gloire», in AA. VV. — *Figures du Baroque*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983, pp. 44-45. Cf., acerca do caso português, SILVA, Vitor Manuel Pires de Aguiar e — *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1971, pp. 110 sg. e 175 sg.

nas artes plásticas, à luz da teoria da visualidade pura e seguindo de perto as recentes teorias de Wilhelm Worringer, a «mudança de forma da visão, reduzida ao contraste do tipo clássico e do tipo barroco»²². O que ele propõe é uma morfologia pura que, conforme acentuou Jean Rousset, concebe a arte como um modo formal de representação cuja evolução é imanente e antitética, desenvolvendo-se em ciclos sucessivos de «alternância regular de dois pólos estilísticos», «de uma visão clássica da realidade a uma visão barroca»²³. Trata-se de lançar as bases, por meio da estratégia tipológica, de uma história interior das formas, a partir da verificação de que «existe um clássico e um barroco não somente nos tempos modernos e na arquitectura antiga, mas igualmente num domínio tão particular como o gótico»²⁴. Os «modos de visão» clássico e barroco correspondem aos dois princípios fundamentais da história da arte, tipificados segundo relações de contraste numa função totalizadora. Em traços gerais, o tipo clássico contém os fundamentos da proporção perfeita, entendida como proporção estática de uma forma fechada e equilibrada em torno de um eixo central ordenador, de que derivam as linhas precisas e a clareza absoluta. Quanto ao tipo barroco, caracteriza-se pelo movimento e a mudança das formas, a aglomeração dos elementos no sentido do ilimitado e do colossal, enfim, por uma forma aberta que dá lugar à multiplicação das arestas e dos limites, a rupturas do equilíbrio estável, à dissolução, à metamorfose e à obscuridade²⁵. Wölfflin formaliza estas qualidades num sistema de cinco pares antitéticos que determina a organização interna dos dois tipos a um nível categorial. Assim, a passagem do tipo clássico ao tipo barroco desencadeia cinco operações elementares: *i*) a passagem do linear ao pictural, isto é, da definição das formas e dos limites à visão por massas coloridas e à indefinição das formas e dos limites; *ii*) a passagem dos planos à pro-

²² WÖLFFLIN, Heirich — *Principes Fondamentaux de l'Histoire de l'Art*, Paris, Gallimard, 1966, p. 261. Cf. WORRINGER, Wilhelm — *Abstraktion und Einfühlung: Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, de 1911 (trad. francesa, *Abstraction et Einfühlung: Contribution à la Psychologie du Style*, Paris, Klincksieck, 1986).

²³ ROUSSET, Jean — *La Littérature de l'Âge Baroque en France Circé et le Paon*, Paris, Librairie José Corti, 1970, p. 281. Cf. ANCeschi, Luciano — *Ob. cit.*, pp. 17, 52 e 75.

²⁴ WÖLFFLIN, Heirich — *Ob. cit.*, pp. 263-264.

²⁵ *Idem*, pp. 20-21, 74-76, 136-139, 220 e 253. Cf. pp. 14-15: «O Barroco utiliza o mesmo sistema de formas; somente, em vez do perfeito e do acabado, procura o movimento, a mudança; em vez do que é limitado e perceptível, procura o ilimitado e o colossal. O ideal da beleza das proporções desaparece, o interesse já não reside no que é, mas no que se transforma. [...] A obra arquitectural deixa de ser composta de elementos distintos [...], e a articulação das partes que engendrava o sentimento de uma liberdade maior dá lugar a um aglomerado de elementos que já não são independentes uns dos outros».

fundidade, isto é, da visão de superfície ou composição por planos e decomposição analítica do espaço à visão de profundidade num espaço contínuo tornado campo de forças; *iii*) a passagem da forma fechada à forma aberta; *iv*) a passagem da multiplicidade à unidade, isto é, da unidade múltipla à unidade indivisível, da adição à integração; e *v*) a passagem da claridade à obscuridade, isto é, da claridade absoluta à claridade relativa, da disposição clara e calculada à disposição obscura e complicada²⁶. A aplicação deste sistema à literatura barroca do século XVII será ensaiada nos anos seguintes por discípulos de Wölfflin, nomeadamente Oscar Walzel, Fritz Strich, Josef Nadler e Teophil Spoerri²⁷. Mas a sua transposição integral para o campo literário, iniciada por Walzel e conduzida até às últimas consequências por Spoerri, mereceria fortes contestações, quer dos partidários da concepção tipológica, quer dos adeptos da visão historicista²⁸.

O segundo momento ocorre com «a bíblia do formalismo crítico»²⁹, *Vie des Formes* (1934), de Henri Focillon. A teoria deste autor radica na definição da *forma* como entidade dupla, provida ao mesmo tempo de um estatuto de permanência ideal e de um estatuto de mobilidade interna: «A forma pode tornar-se fórmula e cânone, quer dizer paragem brusca, tipo exemplar, mas ela é antes de tudo uma vida móvel num mundo cambiante. As metamorfoses, sem fim, recomeçam. É o princípio dos estilos que tende a coordená-los e a estabilizá-los»³⁰. Tal duplicidade determina, por consequência, uma dualidade interior à noção de «estilo». Assim,

²⁶ *Idem*, pp. 25 sg., 85 sg., 135 sg., 173 sg. e 219 sg. Cf. ROUSSET, Jean — *Ob. cit.*, p. 282, DUBOIS, Claude-Gilbert — *Ob. cit.*, pp. 170-171, ANCESCHI, Luciano — *Ob. cit.*, pp. 17 e 84, e CALABRESE, Omar — *A Idade Neobarroca*, Lisboa, Edições 70, 1988, p. 30.

²⁷ Cf., para uma visão panorâmica do desenvolvimento dos estudos sobre o barroco na literatura após as propostas de Wölfflin: WELLEK, René — *Ens. cit.*, pp. 65 sg., ANCESCHI, Luciano — *Ob. cit.*, pp. 18 sg., 52 e 65 sg., HATZFELD, Helmut — *Ob. cit.*, pp. 15 sg. e 420 sg., ROUSSET, Jean — *Ob. cit.*, pp. 281 sg., SIMONE, Franco — *Première Histoire de la Périodisation du Baroque*, in AA. VV. — *Renaissance, Maniérisme, Baroque*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1972, pp. 29 sg., e TAPIÉ, Victor L. — *Baroque et Classicisme*, Paris, Librairie Générale Française, 1980, pp. 59 sg.

²⁸ Cf. René Wellek: «A transferência das categorias de Wölfflin para a literatura conduzirá ao abandono de um claro conceito de época e fará volver a uma tipologia que só pode lograr a classificação de toda a literatura em dois tipos principais, do modo mais superficial e geral» (WELLEK, René — *Ens. cit.*, p. 80; cf. p. 99). Cf. ainda HAUSER, Arnold — *Ob. cit.*, pp. 137 sg., e SILVA, Vitor Manuel Pires de Aguiar e — «Maneirismo e Barroco», in *Teoria da Literatura*, Coimbra, Livraria Almedina, 1982, pp. 414-420.

²⁹ ANCESCHI, Luciano — *Ob. cit.*, p. 96.

³⁰ FOCILLON, Henri — *Vie des Formes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964, p. 11.

«estilo», enquanto entidade definida (o estilo), designa um absoluto, «uma qualidade superior da obra de arte, aquela que lhe permite escapar ao tempo, uma espécie de valor eterno», e, enquanto entidade indefinida (um estilo), significa uma variável, «um desenvolvimento, um conjunto coerente de formas unidas por uma conveniência recíproca, mas cuja harmonia se procura, se faz e se desfaz com diversidade»³¹. Cada estilo tem portanto vários «estados» historicamente observáveis, e cada estado é um momento da vida das formas: «Cada estilo atravessa várias idades, vários estados. [...] Os estados que [as formas] atravessam sucessivamente são mais ou menos longos, mais ou menos intensos segundo os estilos — a idade experimental, a idade clássica, a idade do refinamento, a idade barroca»³². No estado experimental ou arcaico, «o estilo procura definir-se»³³. No estado clássico, o estilo atinge «o ponto da mais alta conformidade das partes entre si»: «É estabilidade, segurança, depois da inquietude experimental. Confere, se se pode dizer, a sua solidez aos aspectos móveis da pesquisa [...]. Assim a vida perpétua dos estilos atinge e encontra o estilo como valor universal, quer dizer uma ordem que vale para sempre e que, para lá das curvas do tempo, estabelece o que chamamos a linha das alturas»³⁴. E, por último, o estado barroco é o estado mais liberto da vida das formas: «Elas esqueceram ou desnaturaram esse princípio da conveniência íntima [...]; elas vivem para si mesmas com intensidade, expandem-se sem freio, proliferam como um monstro vegetal. Desprendem-se e desenvolvem-se, tendem em todos os sentidos para invadir o espaço, para o perfurar, para lhe tomar todos os possíveis, e dir-se-ia que se deliciam com essa posse»³⁵.

O terceiro momento, sem dúvida o mais polémico, é protagonizado por Eugenio D'Ors. Em *Lo Barroco* (1935), D'Ors reconfirma a revalorização do barroco e desloca definitivamente o centro do debate da antítese *clássico-romântico* para a antítese *clássico-barroco*. Estes dois estilos

³¹ *Ibidem*.

³² *Idem*, pp. 16-17; cf. p. 24.

³³ *Idem*, p. 17.

³⁴ *Idem*, p. 19; cf. p. 20: «O classicismo não é o privilégio da arte antiga, que passou por estados diversos e que cessa de ser clássico quando se torna arte barroca».

³⁵ *Idem*, p. 21. Cf. Victor L. Tapié, para quem Focillon opera «à maneira de um naturalista que segue a evolução das espécies» (TAPIÉ, Victor L. — *Ob. cit.*, pp. 68-69). Robert Blanché faz notar uma semelhança com a «lei dos três estados» (pré-clássico, clássico e pós-clássico ou barroco) do esteta Charles Lalo, formulada na mesma época (BLANCHÉ, Robert — *Des Catégories Esthétiques*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1979, pp. 125-126). Cf. CALABRESE, Omar — *Ob. cit.*, p. 31.

correspondem «a duas concepções da vida claramente opostas: o estilo clássico, todo de economia e de razão, estilo das ‘formas que pesam’, e o barroco, todo música e paixão, grande agitador das formas ‘que voam’»³⁶. Enquanto o primeiro releva da civilização, comum, o segundo representa a barbárie, profunda³⁷. Numa palavra, «clássico» e «barroco» opõem-se como Roma e Babel, a unidade e a dispersão³⁸. Mas a oposição dualística não é descrita apenas em termos metafóricos, extensivos às dualidades Apolo-Diónisos e Logos-Pan. Para D’Ors, ela realiza o «corolário da questão das relações entre a Razão e a Vida», repousando ainda sobre as antíteses categoriais *estatismo-dinamismo*, *racional-irracional*, *razão-movimento*, *sono-vigília*, *natureza-cultura*, *identidade-contradição*, *descontinuidade-continuidade* e *unidade-multipolaridade*³⁹. Até aqui, D’Ors não difere, no essencial, do modelo wölffliniano. Contudo, ao invés de Wölfflin, D’Ors transcende o plano estrutural da dimensão estética para chegar a uma concepção metafísica em que «clássico» e «barroco» deixam de ser estilos para se tornarem estados de espírito, categorias culturais que suportam uma divisão maniqueísta da civilização⁴⁰. De facto, para definir as duas constantes da cultura, D’Ors recorre à categoria filosófica do eon. Embora tome o eon no sentido dos Alexandrinos, em que «significava uma categoria que, apesar do seu carácter metafísico, [...] tinha no entanto um desenvolvimento inscrito no tempo, tinha de algum modo *uma história*»⁴¹, e imagine uma unidade através dos tempos regulada por uma invariabilidade relativa, refutando explicitamente as teorias dos ciclos e do eterno retorno (Platão, Vico e Nietzsche)⁴², o certo é que considera o barroco um

³⁶ D’ORS, Eugenio — *Du Baroque*, Paris, Gallimard, 1983, p. 83.

³⁷ *Idem*, pp. 22-23.

³⁸ *Idem*, p. 74.

³⁹ *Idem*, pp. 29, 102-105, 110 e 132-134.

⁴⁰ Cf. TAPIÉ, Victor L. — *Ob. cit.*, p. 68. Cf. ANCESCHI, Luciano — *Ob. cit.*, p. 22: «Clássico e Barroco tomam-se assim duas categorias universais que esteticamente trazem em si a mesma inquietação da antítese originária: elas são reciprocamente condicionadas e têm diversas expressões históricas. O Barroco [...] é o que na arte não seja geometria, ordem, luz intelectual: o Barroco apresenta-se cada vez que na arte a energia clara e racional do homem cede à natureza, e se deixa vencer pelo sentimento, o instinto, o inconsciente, a multiplicidade e o movimento, por um estado de inocência e como de paraíso perdido...». Cf. ainda as críticas de HATZFELD, Helmut — *Ob. cit.*, pp. 53 e 421, CALABRESE, Omar — *Ob. cit.*, p. 32, e RAYMOND, Marcel — *Le Baroque Littéraire Français (État de la Question)*, in AA. VV. — *Manierismo, Barocco, Rococò: Concetti e Termini*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1962, p. 126.

⁴¹ D’ORS, Eugenio — *Ob. cit.*, p. 73.

⁴² *Idem*, pp. 69-70.

tipo constante que limita a contingência dos acontecimentos, «uma espécie de ‘plasma germinativo’ invariável através dos acontecimentos humanos, no curso das épocas e dos séculos»⁴³. A esta constante de cultura correspondem, ao nível das manifestações, «séries variadas de acontecimentos históricos»⁴⁴, entre as quais vinte e duas espécies estilísticas, do *barocchus pristinus* ao *barocchus romanticus* e ao *barocchus officinalis*⁴⁵. Quer dizer: segundo D’Ors, o barroco histórico, o romantismo, o decadentismo-simbolismo, etc., não são mais do que espécies do género barroco, elevado à condição de hipóstase metafísica.

Por fim, o quarto momento, com Ernst Robert Curtius (1948), que substitui a antítese *clássico-barroco* pela antinomia *classicismo-maneirismo*, na medida em que este termo, formulado nos anos 20 sobretudo por Werner Weisbach, Max Dvorák, Walter Friedländer e Nikolaus Pevsner, «encerra um mínimo de associações históricas»⁴⁶. Ainda assim, Curtius esvazia-o desse mínimo, «de todos os significados que lhe são atribuídos na história da arte, ampliando a sua significação, de modo a servir de denominador comum a todas as tendências literárias opostas ao classicismo»⁴⁷. O «maneirismo» transforma-se numa constante da literatura europeia, num «fenómeno complementar do classicismo de todas as épocas»⁴⁸. Mas o seu campo de existência torna-se mais restrito e literário. Este maneirismo é um maneirismo eminentemente retórico, definido pela recorrência estruturante de figuras típicas como o hipérbato, a perífrase, a paronomásia e o metafóriso amaneirado⁴⁹. O poeta maneirista é todo aquele que «prefere o artificioso e o rebuscado ao natural», que «quer surpreender, assombrar, deslumbrar»⁵⁰, e que se manifesta ao longo da história em sete espécies principais de maneirismos formais: jogo lipogramático, artifício pangramático, poesias figuradas graficamente,

⁴³ *Idem*, pp. 70-72.

⁴⁴ *Idem*, p. 119; cf. p. 94.

⁴⁵ *Idem*, pp. 121-122. Repare-se na coincidência (ou não) do número 22 nas tipologias d’orsiana e seniana.

⁴⁶ CURTIUS, Ernst Robert — *Literatura Européia e Idade Média Latina*, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1957, p. 281.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ibidem*. Marcel Raymond observa que o maneirismo de Curtius é «uma constante anticlássica, que acompanha o classicismo como a sua sombra» (ens. cit., p. 112).

⁴⁹ CURTIUS, Ernst Robert — *Ob. cit.*, pp. 282 sg.

⁵⁰ *Idem*, p. 292.

logodaedalia, acumulação de palavras, *versus rapportati* e esquema de adição ⁵¹.

Apesar de Sena só muito ocasionalmente referir Heinrich Wölfflin ⁵², mencionar por diversas vezes em traços rápidos a «vida das formas» de Focillon ⁵³ e suprimir do seu discurso a teoria de Eugenio D'Ors, é quase uma evidência a sua absorção dialéctica dos grandes princípios consignados na obras destes autores, verdadeiros paradigmas fundadores de toda uma visão estética que está presente no «Ensaio de uma Tipologia Literária». Por certo também Curtius beneficia aí de uma participação importante, ainda que não à escala pretendida por Nelly Novaes Coelho, para quem esse estudo «fincava raízes na visão totalizadora exigida por Curtius, para a literatura europeia» ⁵⁴. Em 1961, Sena critica, aliás com severidade, a redução idealista operada por Curtius: «O que se passa com Curtius, tão integrado no idealismo filosófico que é o incipiente ou digerido substrato intelectual dos romancistas alemães, é um misto de horror da História [...], de ignorância das Artes Plásticas [...] e do gosto germânico da tipificação

⁵¹ *Idem*, pp. 293-299. Claude-Gilbert Dubois caracteriza o maneirismo de Curtius através dos seguintes procedimentos retóricos: «perturbações de ordem sintagmática (inversões, hipérbatos)»; «maneiras alambicadas da expressão (perífrases complicadas, metáforas fora do comum)»; «jogos de similitude (paronomásias, jogos de palavras, calembures)»; «variações complicadas sobre quadros métricos (reforço das rimas, das regras, que definem os géneros poéticos)»; e «efeitos aliterativos (lipogramatismo, pangramatismo)» (*ob. cit.*, p. 173). Cf. RAIMONDI, Ezio — *Per la Nozione di Manierismo Letterario (Il Problema del Manierismo nelle Letterature Europee)*, in AA. VV. — *Manierismo, Barocco, Rococò: Concetti e Termini*, *ob. cit.*, pp. 57-61, WEISE, Georg — *Storia del Termine 'Manierismo'*, in *idem*, pp. 29 sg., e RAYMOND, Marcel — *Ens. cit.*, p. 113.

⁵² Cf. «Homem, Humano, Humanidade, humanamente», in *Estudos sobre o Vocabulário de «Os Lusíadas»*, Lisboa, Edições 70, 1982, pp. 185, 207 e 216.

⁵³ Cf. «O meu Encontro com Malraux», in *Maquiavel e outros Estudos*, Porto, Livraria Paisagem, 1974, p. 204, «Maneirismo e Barroquismo na Poesia Portuguesa dos Séculos XVI e XVII», *ens. cit.*, p. 75, «Sistemas e Correntes Críticas», *ens. cit.*, p. 136, e «Amor», in AA. VV. — *Grande Dicionário da Literatura Portuguesa e de Teoria Literária*, *ob. cit.*, pp. 226 e 247.

⁵⁴ A autora estranha que Sena não mencione Curtius no «Ensaio de uma Tipologia Literária», mas não acusa estranheza pela ausência de Wölfflin, Focillon e D'Ors: «Jorge de Sena (embora não mencionando Curtius) estende essa exigência para a literatura ocidental ou, como preferia dizer, para a 'literatura euro-americana'. Buscando a essência dessa 'atitude', podemos dizer que, tal como Curtius, J. de Sena via o panorama global da literatura ocidental (ou euro-americana) como um imenso processo estilístico-expressivo em evolução, cujas diferentes e visíveis faces ou fases, em cada época, são apenas transformações de certas 'constantes' que permanecem latentes, desde as origens históricas mais remotas» (COELHO, Nelly Novaes — *O Ensaio Crítico de Jorge de Sena*, in AA. VV. — *Studies on Jorge de Sena*, *ob. cit.*, p. 233).

abstracta em tão vastas unidades que o sentido delas se perde. Que será, através da História, e a não ser simplismo nebuloso, um binómio Classicismo-Maneirismo, que substitua o Classicismo-Romantismo, por este ser confuso de mais?»⁵⁵. No seu modelo tipológico, as atitudes antitéticas não são meros contrastes ou simples complementares, uma vez que também se correlacionam por gradações, graus de intensidade e tendências recíprocas. Por outro lado, as dualidades não atingem uma generalização semelhante, porquanto integram um sistema articulado por planos de análise cuja correlação específica determina o carácter *concreto* da obra em si mesma. E, finalmente, Sena, além de não assimilar o barroco histórico ao barroco tipológico, definido no estrito plano da expressão, distingue as atitudes *barroca* e *maneirista* em distintos níveis de complexidade. Para ele, o maneirismo tipológico e fenomenológico é um terceiro termo, que resulta da intersecção variável dos planos da expressão e da emoção, combinando expressão barroca e emoção clássica ou expressão clássica e emoção romântica:

A confusão entre a tipificação é vasta de caracterizações idealisticamente aplicadas, por analogia, a autores ou obras aparentadas estilisticamente, mas situadas em diversos contextos espaciais e temporais [...], e a tipificação restrita, igualmente idealística na sua simplificação, que reduz os períodos culturais à identidade com escolas ou grupos, só pode ser resolvida por uma tipologia que, segundo planos diversos de análise, discrimine e identifique, como virtualidades sempre possíveis, as *atitudes estéticas*, recorrentes civilizacionalmente. O que permite falar de uma recorrência que nada tem das perenidades idealísticas, sem a confundir com a sucessão histórica de escolas literárias ou artísticas em que uma determinada atitude assumiu, na realidade concreta das obras ou nas intenções polémicas dos autores, uma importância nominalista e predominante. À luz dessa tipologia que enfim defini e propus em 1960, o maneirismo de, por exemplo, um Camões resulta de uma emoção clássica e de uma expressão barroca⁵⁶.

Ou, por outras palavras, que presentificam Curtius para melhor ser vencida a distinção:

Em termos de uma análise das atitudes estéticas que é possível abstrair na criação artística, neste mundo chamado ocidental, o *maneirismo* surge individualmente sempre que o artista exprime barroicamente uma emoção clássica — o que é o caso

⁵⁵ «O Maneirismo de Camões», *ens. cit.*, p. 45. Sena experimentou alguma hesitação perante o conteúdo do último período, passível de se virar contra si mesmo a uma leitura ligeira. Conforme nota de Mécia de Sena, o autor indicou «corte» ao lado do referido período.

⁵⁶ *Idem*, pp. 45-46.

de Camões — ou classicamente uma emoção romântica — o que é o caso, por exemplo, de Hölderlin. Mas, no contexto histórico dos ciclos estilísticos daquela «vida das formas» descrita por Focillon, o *maneirismo* aparece sempre que o equilíbrio de um estilo se quebra em favor de uma consciencialização individual, quando as circunstâncias criadoras de um estilo não mais existem para suportá-lo. Uma constância do maneirismo (porém idealisticamente não dissociada nestes dois seus aspectos fundamentais que descrevemos) foi muito bem apontada por Ernst Robert Curtius⁵⁷.

Categories e configurações estéticas

Jorge de Sena procede simultaneamente à superação das reduções idealista e realista, metafísica e historicista dos conceitos de atribuição estética mediante a convocação explícita do método da descrição fenomenológica. A sua tipologia não pretende constituir-se como método explicativo mas como método descritivo da obra na sua aparição concreta. A fenomenologia husserliana permite, de facto, neutralizar aquelas reduções e aceder ao lado invisível do objecto⁵⁸. O visível é só um aspecto

⁵⁷ «Maneirismo e Barroquismo na Poesia Portuguesa dos Séculos XVI e XVII», ens. cit., p. 75. Cf. as referências a Curtius no seu discurso poético: «Crítica dos 'Topoi'», de 1972 (*Conheço o Sal... E outros Poemas*, in *Poesia-III*, 2.^a ed., Lisboa, Edições 70, 1989, p. 208); e «O Príncipe de Venosa, o Epigrama Barroco Alemão, e outros etc», de 1971: «[...] fui-me a estudar um sábio livrinho sobre / os primeiros epigramas alemães, um estudo de poesia barroca, uma vez que, / maneirismos e barroquismos são gosto e obrigação minha, a doutorice não. / O livro não é mau, tem muita referência útil, e a criatura autora / navega nas águas do gigantesco Curtius que embirra com o maneirismo de / maneira tal, que o pôs em todas as épocas da história só para chatear / a gente» (*Visão Perpétua*, 2.^a ed., Lisboa, Edições 70, 1989, p. 130). Também em cartas, artigos e ensaios, além dos citados, Curtius aparece referido, precisamente desde 1948. Cf. «Sobre Opiniões, Factos e Juizos» (1948), in *O Reino da Estupidez-I*, Lisboa, Moraes Editores, 1979, p. 66, e nota na p. 223; carta a José Régio, de 26-11-50, in SENA, Jorge de; RÉGIO, José — *Correspondência*, Lisboa, INCM, 1986, p. 62; nota a «Poesia Portuguesa e Lugar Comum» (1951), in *O Reino da Estupidez-I*, ob. cit., p. 222; «A Inflação Literária» (1957), in *idem*, p. 99; «Sistemas e Correntes Críticas», ens. cit., pp. 133-135 e 144; «O Poeta e o Crítico na mesma Pessoa — um Depoimento sobre algumas Décadas de Experiência Pessoal», in *Dialécticas Teóricas da Literatura*, ob. cit., p. 245; *Uma Canção de Camões*, ob. cit., pp. 212, 295 e 333; «Arquétipo», in AA. VV. — *Grande Dicionário da Literatura Portuguesa e de Teoria Literária*, ob. cit., p. 456; «Alma minha Gentil...», ens. cit., p. 106; e «Imagem de la Vida Cristiana — Fr. Heitor Pinto» (1969), in *Estudos de Literatura Portuguesa-II*, ob. cit., p. 156.

⁵⁸ Segundo Husserl, «toda a organização do espírito [...] tem a sua estrutura interna, a sua tipologia, a sua riqueza maravilhosa de formas exteriores e interiores que, na corrente da vida mesma do espírito, se desenvolvem, se transformam ainda e [...] fazem ainda surgir diferenças estruturais e típicas» (HUSSLERL, Edmund — *La Philosophie comme Science Rigoureuse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1955, pp. 99-100).

da coisa percebida, porquanto há em cada coisa percebida a existência de um «horizonte interno» e de um «horizonte externo»⁵⁹: «o lado verdadeiramente ‘visto’ de um objecto, a sua ‘face’ voltada para nós, apresenta sempre e necessariamente a sua ‘outra face’ — oculta — e faz prever a sua estrutura, mais ou menos determinada»⁶⁰. Daí que tudo o que é estabelecido como facto histórico contenha a sua estrutura de sentido intrínseca, as suas implicações profundas⁶¹. Assim, a descrição fenomenológica consiste na descrição do vivido do objecto visado, cujos correlativos intencionais se revelam numa multiplicidade de aspectos, em sínteses progressivas, até à explicitação de uma estrutura típica⁶². O analitismo descritivo tem pois em vista as essências imanentes do objecto: as unidades morfológicas objectivas, os últimos substratos, as diferenças eidéticas últimas ou as variantes categoriais primitivas do sentido⁶³. Mas o entendimento da fenomenologia como descrição das essências não implica uma metafísica essencialista, na medida em que a essência husserliana, ligada a uma posição de existência, é uma invariante inteligível, independente e concreta, resistindo às variações empíricas mas consistindo num correlato dialéctico da facticidade. É por certo esta possibilidade de uma percepção categorial sem perda da existência concreta da obra que Sena tem em mente ao invocar o método da descrição fenomenológica. A obra permanece em situação — mas é revelada na sua forma, na sua estrutura interna, nas suas relações elementares.

Ao visar a *forma* da obra, Sena parece reproduzir um dos poemas de *Arte de Música*: «Desta música não ouço mais do que a / nítida estrutura que se oculta sob / a melodia». «Apenas ouço uma estrutura»⁶⁴. Esta percepção da forma e da estrutura, que representa uma refutação do dualismo tradicional *forma-fundo*, já era ensaiada pelo poeta em 1942: «a forma não

⁵⁹ HUSSERL, Edmund — *Philosophie Première*, vol. II, Paris, Presses Universitaires de France, 1972, pp. 203-204.

⁶⁰ HUSSERL, Edmund — *Méditations Cartésiennes*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1953, p. 92.

⁶¹ Cf. HUSSERL, Edmund — *La Crise des Sciences Européennes et la Phénoménologie Transcendentale*, Paris, Gallimard, 1976, p. 420.

⁶² Cf. HUSSERL, Edmund — *Méditations Cartésiennes*, ob. cit., pp. 31-34 e 44.

⁶³ Cf. HUSSERL, Edmund — *Idées Directrices pour une Phénoménologie*, Paris, Gallimard, 1950, pp. 45, 196 e 237, *Logique Formelle et Logique Transcendentale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957, pp. 274-275, e *Philosophie Première*, ob. cit., vol. I, p. 297.

⁶⁴ «Ouvindo Canções de Dowland», in *Arte de Música*, in *Poesia-II*, ob. cit., pp. 166-167. Cf. Wittgenstein: «A forma é a possibilidade da estrutura» (WITTGENSTEIN, Ludwig — *Tratado Lógico-Filosófico*, in *Tratado Lógico-Filosófico/Investigações Filosóficas*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1987, prop. 2.033, p. 34).

é só a superfície exterior visível contendo uma matéria perceptível, é também a superfície interior de contacto directo com a verdade contida»⁶⁵. Nos seus escritos em prosa, a noção seria mesmo objecto de recorrentes delimitações teóricas e de uma dualização entre «forma externa» e «forma interna»: «a forma interna é a própria *estrutura em si*, e a transformação dela arrasta e cria uma específica forma externa»⁶⁶. O seu ensaísmo e o seu trabalho de investigação conheceram, a par das orientações histórica e sociológica, e até genealógica, um incessante investimento na dimensão das *formas profundas*, dos «esquemas fundamentais da poesia»⁶⁷ ao «esquema formal da sextina», geométrico e matemático⁶⁸, do analitismo estatístico à estruturação numerológica e aritmósófica⁶⁹. De um

⁶⁵ «Sobre 'Poemas de África'», in *Régio, Casais, a «Presença» e outros Afins*, Porto, Brasília Editora, 1977, p. 196. Cf. «À memória de John Clare», de 1956: «as formas têm sentido arcaico, anterior a tudo» (*Fidelidade*, in *Poesia-II*, *ob. cit.*, p. 42).

⁶⁶ «Prefácio (1971)», pref. a *Os Grão-Capitães*, 3ª ed., Lisboa, Edições 70, 1982, p. 18. Mais precisamente: «Para nós, *forma externa* são as características formais, observadas em si mesmas, enquanto independentes do sentido (*meaning*, tal como definido por Ogden e Richards). *Forma interna*, por sua vez, é a 'estrutura de sentido' ou 'construção de sentido' que uma obra literária é, segundo as correlações semânticas determinadas pela forma externa. Esta e a forma interna não são, portanto, dois grupos de elementos idealisticamente antinómicos, suporte de sentidos, uns, e o sentido, os outros; mas sim os próprios elementos constituintes do objecto estético, observados em si mesmos, ou na totalidade que eles mesmos constituem» (*Os Sonetos de Camões e o Soneto Quinhentista Peninsular*, Lisboa, Portugalí Editor, 1969, p. 7). Cf. ainda, por exemplo: *Poesia e Forma*, «Mundo Literário», 14 e 15, Lisboa, 10-8-46 e 17-8-46, pp. 11 e 12-13, «Camões e um Método Crítico», in *Trinta Anos de Camões*, *ob. cit.*, vol. II, p. 195, *Uma Canção de Camões*, *ob. cit.*, pp. 149, 159, 171 e 318, «Sobre o Realismo de Shakespeare», in *Maquiavel e outros Estudos*, *ob. cit.*, p. 116, e «Inês de Castro ou Literatura Portuguesa desde Fernão Lopes a Camões, e História Política-Social de D. Afonso IV a D. Sebastião, e Compreendendo especialmente a Análise Estrutural da Castro de Ferreira e do Episódio Camoniano de Inês», in *Estudos de História e de Cultura — 1.ª Série*, vol. I, Lisboa, Revista «Ocidente», 1967, p. 124.

⁶⁷ Por exemplo, na análise de *As Mãos e os Frutos*, de Eugénio de Andrade, em que o «carácter uno» do livro reside em «algo como uma série de variações ou improvisos (no mais alto sentido da palavra) sobre não exactamente um mesmo tema, mas uma mesma *tonalidade temática*, baseada a série em esquemas fundamentais que se continuam ou ecoam de poema para poema» («Observações sobre 'As Mãos e os Frutos' de Eugénio de Andrade», in *Dialécticas Aplicadas da Literatura*, *ob. cit.*, p. 393).

⁶⁸ «A Sextina e a Sextina de Bernardim Ribeiro», in *idem*, pp. 54 sg., esp. pp. 66-67. Cf. «Sistemas e Correntes Críticas», *ens. cit.*, p. 162.

⁶⁹ Cf. sobretudo: *Uma Canção de Camões*, *ob. cit.*, pp. 11, 30-32 e *passim*, *A Estrutura de «Os Lusíadas» e outros Estudos Camonianos e de Poesia Peninsular do Século XVI*, 2.ª ed., Lisboa, Edições 70, 1980, *passim*, *Os Sonetos de Camões e o Soneto Quinhentista Peninsular*, *ob. cit.*, *passim*, «A Poesia de António Gedeão», *ens. cit.*, pp. 107 sg., «Sistemas e Correntes Críticas», *ens. cit.*, pp. 143-144 e 163-164, e *Francisco de la Torre e D. João de Almeida*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian/Centro Cultural Português, 1974, pp. 77 sg.

modo geral, Sena visava precisamente a revelação analítica dos quadros vazios nas suas funções relacionais e nas suas implicações internas, com o propósito de determinar as grandes disposições da matéria e os mecanismos de constituição da expressividade e de preenchimento do sentido ⁷⁰.

Aparentemente, ocorre no seu modelo tipológico um movimento analítico para as determinações fundamentais da obra, digamos para um nível morfológico muito próximo de uma logicidade, das grandes categorias formadoras da ontologia formal e reguladoras da estrutura. Quanto ao plano da expressão, «clássico» e «barroco» parecem resvalar para uma generalização categorial que Wölfflin e D'Ors desenvolveram e que tem tido alguma continuidade polémica ⁷¹. Todavia, Sena não se refere a categorias mas a atitudes, situadas a um nível menos profundo e geral. E, na verdade, se «clássico» e «barroco» transportam predicados estéticos fundamentais, não são porém «categorias estéticas», de constituição tão irreduzível e de apreensão tão imediata como, por exemplo, «belo», «sublime» ou «trágico». São complexos categoriais compostos por duas séries não finitas de propriedades elementares, logo por entidades mais simples e por uma mediação conceptual integrativa:

CLÁSSICO

adequação	domínio	normatividade	sabedoria
brevidade	economia	ordenação	sageza
clareza	elegância	organicidade	serenidade
coerência externa	equilíbrio	perfeição	severidade
concentricidade	estabilidade	permanência	simetria
concisão	estatismo	perspectiva	simplicidade
congruência	estilização	plasticidade	sobriedade
construção	fechamento	precisão	superfície
contenção	harmonia	previsibilidade	tradição
contracção	identidade	proporção	unidade
controlo	imitação	racionalismo	universalidade
conveniência	intelectualismo	reflexão	verosimilhança
correção	linearidade	regularidade	vigília
dedutividade	lucidez	resistência	
dignidade	medida	rigidez	
disciplina	nitidez	rigor	

⁷⁰ Cf., por exemplo, acerca da relação *forma-matéria*, HEIDEGGER, Martin — «L'Origine de l'Oeuvre d'Art», in *Chemins qui ne Mènent nulle Part*, Paris, Gallimard, 1980, p. 27, e MOULOU, Noël — *Les Structures*, Paris, Payot, 1968, p. 205.

⁷¹ Cf. a crítica de Arnold Hauser às «categorias» de Wölfflin, que «não são realmente 'básicas'», mas apenas «'conceitos classificadores'» (HAUSER, Arnold — *Ob. cit.*, pp. 160-167). As críticas a D'Ors são tão unânimes e frequentes, embora por boas e por más razões, que seria irrelevante enumerá-las.

BARROCO

abertura	dissimulação	insólito	picturalidade
aglomeração	dissolução	instabilidade	pluralidade
agudeza	distorção	intensidade	profundidade
alteridade	elasticidade	invenção	proliferação
alusão	engenho	inverosimilhança	pulsão
ambiguidade	excentricidade	irracionalismo	refinamento
coerência interna	excesso	irregularidade	ruptura
complicação	expansão	liberdade	sensorialismo
conflitualidade	exuberância	loucura	sonho
contradição	fluidez	metamorfose	tumefacção
contraponto	furor	movimento	turbulência
descentramento	imprecisão	multiplicidade	
desequilíbrio	imprevisibilidade	multipolaridade	
desmesura	incongruência	mutabilidade	
desordenação	indutividade	obscuridade	
dinamismo	infinidade	ostentação	

De acordo com Robert Blanché, enquanto um estilo é sempre condicionado pela história, uma categoria estética, que releva do *a priori*, está ligada «à essência mesma da sensibilidade estética do homem»: «O estilo é apanhado nos acidentes da história, o seu reconhecimento exige uma certa cultura histórica. Os conceitos de barroco, de clássico, de romântico, são conceitos empíricos, enquanto que os do belo, do gracioso, do sublime, são conceitos *a priori*»⁷². Donde resulta que só por metábase, portanto indevidamente, se pode «recolher sob um mesmo termo uma noção histórica, a de um estilo entendido de maneira mais ou menos larga, e uma noção estética, a de uma categoria intemporal»⁷³. Para Étienne Souriau, conceitos como «primitivo», «arcaico», «clássico», «romântico» ou «barroco» constituem entidades históricas, mas encerram um carácter genérico, não se reduzem a simples conceitos da experiência, têm alguma imediatividade de apreciação estética, o que os torna «susceptíveis de ser arrancados ao contexto histórico e tomados por valores universais»⁷⁴. A esse título, devem ser considerados «categorias histórico-estilísticas»⁷⁵, designação seguida igualmente por Blanché, para quem, em última análise, não é «interdito admitir noções como o clássico, o romântico, o barroco, no número das categorias estéticas, visto que elas desempenham para nós o papel de princípios organizadores da experiência estética», desde que seja

⁷² BLANCHÉ, Robert — *Ob. cit.*, pp. 116-117 e 131.

⁷³ *Idem*, p. 130.

⁷⁴ SOURIAU, Étienne — *Les Catégories Esthétiques*, Paris, Centre de Documentation Universitaire, 1966, pp. 76 e 78.

⁷⁵ *Ibidem*.

mantida uma certa distinção entre os dois tipos de categorias⁷⁶. Essa distinção resulta necessária, dado que «clássico» e «barroco», que aqui mais interessam, não deixam de ser noções híbridas, «em que se combinam a generalidade da categoria e a historicidade do estilo»⁷⁷.

Mas o aspecto mais relevante desses complexos categoriais reside na sua função de princípios organizadores do sistema interno de relações, da expressão e, correlativamente, do conteúdo⁷⁸. Enquanto tais, apresentam-se como grandes configurações que contêm condições de possibilidade e regulam o regime de articulação das formas e das figuras. São *formantes* ou esquemas profundos que, um pouco à maneira da geometria secreta da pintura, afectam não só a tipologia mas também as dimensões topológica e tropológica do texto⁷⁹. A descrição do *tipo* é também a captação do *topos* e do *tropo* na dinâmica gerativa da textualidade poética.

A morfogénese textual

A incisão transversal permite definir a *forma* da obra poética de Jorge de Sena por um princípio duplo que rege a organização estrutural. Os princípios formais ou *formantes* obedecem a uma tipologia cuja inscrição textual desenha imediatamente uma topologia e engendra o processo da figuração tropológica. Daí não ser inútil pensar na dualidade geométrica do círculo e da elipse, que representam as visões do espaço subjacentes ao «clássico» e ao «barroco»: por um lado, a visão ptolomaica do mundo como hierarquia de esferas concêntricas e a visão galilaica do movimento planetário em órbitas circulares; e, por outro, a visão kepleriana das órbitas elípticas dos corpos celestes⁸⁰. Os dois formantes articulam-se numa

⁷⁶ BLANCHÉ, Robert — *Ob. cit.*, p. 133.

⁷⁷ *Idem*, pp. 121-122.

⁷⁸ Omar Calabrese propõe que as duas noções sejam consideradas «categorias da forma (da expressão ou do conteúdo)» (CALABRESE, Omar — *Ob. cit.*, p. 28; cf. pp. 35 sg.).

⁷⁹ Cf. BENOIST, Jean-Marie — *Avant-propos*, in AA. VV. — *Figures du Baroque*, *ob. cit.*, pp. 13-14, e BOULEAU, Charles — *Charpentiers*, Paris, Éditions du Seuil, 1963, *passim*.

⁸⁰ Cf. D'ORS, Eugenio — *Ob. cit.*, pp. 14 e 112, ROUSSET, Jean — *Ob. cit.*, p. 169, HOCKE, Gustav René — *Labyrinthe de l'Art Fantastique*, Paris, Éditions Gonthier, 1967, pp. 139 sg., SARDUY, Severo — *Barroco*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, pp. 9, 17, 44 sg. e 73 sg., e PELEGRIN, Benito — *Visages, Virages, Rivages du Baroque: Rives et Dérives*, in AA. VV. — *Figures du Baroque*, *ob. cit.*, pp. 26 sg. Cf. as referências de Sena aos modelos de Galileu e de Kepler: «Miguel Ângelo, Shakespeare e Galileu», in *Maquiavel e outros Estudos*, *ob. cit.*, pp. 64-65, *Uma Canção de Camões*, *ob. cit.*, p. 312, *A Estrutura de «Os Lusíadas» e outros Estudos Camonianos e de Poesia Peninsular do Século XVI*, *ob. cit.*, p. 105, «Os Fados», in *Estudos sobre o Vocabulário de «Os Lusíadas»*, *ob. cit.*, p. 282, e «O Camões da Aguilar», in *Trinta Anos de Camões*, *ob. cit.*, vol. II, p. 178.

estrutura que preenche a dualidade fundamental da visão do mundo e da organização do sentido. A metáfora circular do «clássico» sugere a adequação perfeita e a simetria, a harmonia e o equilíbrio, a estabilidade e a durabilidade, a semelhança e a identidade, a disposição concêntrica dos elementos em torno de um único centro⁸¹. A imagem da circularidade reproduz o movimento racional da reflexão. Pelo contrário, a metáfora elíptica do «barroco» assinala uma dilatação ou anamorfose do círculo, a cisão e o eclipse do núcleo central e a aparição de um centro duplo, a dupla focalização, a dissimetria na simetria, a disposição excêntrica em torno do múltiplo, do disperso e do infinito, o descentramento metonímico e a deriva numa topologia em mudança. A imagem da elasticidade reproduz um movimento pulsional de refração, de transposição e contraponto. Mas os dois formantes não se excluem mutuamente; a sua relação estrutural é ao mesmo tempo conjuntiva e disjuntiva. O círculo e a elipse estão ligados por uma relação de permeabilidade, definem-se por uma co-determinação dinâmica que alimenta a dialéctica do Um e do Múltiplo. Isto indicia uma correlação integradora que pode ser transferida para a estrutura *clássico-barroco*. O postulado wölffliniano da alternância entre dois antípodas fica sem validade. Na poesia seniana, os dois formantes mantêm uma relação fluídica, «opõem-se com um ar fraternal»⁸².

⁸¹ Como salienta Jean Starobinski, o círculo é «um dos esquemas *mentais*, uma das categorias práticas segundo as quais o homem sai da sua solidão pontual; ele é o primeiro dos modelos interpretativos graças aos quais o homem organiza o lugar que habita» (STAROBINSKI, Jean — Prefácio a POULET, Georges — *Les Métamorphoses du Cercle*, Paris, Flammarion, 1979, p. 20). Cf. Georges Poulet: «A forma do círculo é portanto a mais constante [...]. A sua simplicidade, a sua perfeição, a sua aplicação continuamente universal fazem dela a primeira dessas formas privilegiadas que se encontram no fundo de todas as crenças e que servem de princípio de estrutura a todos os espíritos» (*idem*, p. 23). Sena cita este livro de 1961 no artigo «Sobre o 'Judeu'» (1965), in *Estudos de Literatura Portuguesa-I*, Lisboa, Edições 70, 1982, p. 71.

⁸² Expressão de Jean Rousset acerca do «clássico» e do «barroco» (ROUSSET, Jean — *Ob. cit.*, p. 243). Para este autor, «clássico» e «barroco» são «mais dois pólos de atracção do que dois esquemas rigorosos e simetricamente opostos; pode haver entre eles contaminação, hesitação ou alternância no seio de uma mesma época e no mesmo artista» (*idem*, p. 249). Gustav René Hocke, discípulo de Curtius e por isso substituindo «barroco» por «maneirismo», propugna que as duas «atitudes fundamentais» integram-se esteticamente mesmo quando parecem excluir-se: «Não se trata portanto de abolir ou de neutralizar os 'extremos' [...]. O classicismo receberá um novo *vigor* do maneirismo, o maneirismo ganhará com o contacto do classicismo num sentido mais exigente da *forma*. [...] Talvez seja permitido conferir um sentido estético à lei de Ohm, que afirma que 'a intensidade de uma corrente é igual ao quociente da força electromotriz pela resistência do circuito'. Noutros termos, o classicismo tem necessidade da 'força electromotriz' do maneirismo, se não quiser coagular-se, ao passo que o maneirismo tem necessidade da 'resistência' do classicismo, se

Esta fluidez reconduz o problema para fora do formalismo rígido de Wölfflin e D'Ors, na medida em que pressupõe um determinado processo de produção textual. O *tipo* dissolve-se no *topos* e transforma-se em *tropo* energético. Passa-se, assim, da morfocrítica para a morfogenética: «Opor o classicismo e o maneirismo [no sentido de Curtius] — escreve Claude-Gilbert Dubois — é pôr em evidência a instabilidade das estruturas e dos equilíbrios, e postular a perpétua transformação dos estilos uns nos outros: ora reside aí a novidade, já não oposição de sistemas fixos e exclusivos, mas mutabilidade das produções»⁸³. A morfogénese comporta «desenvolvimentos linguísticos e plásticos de uma forma geométrica estruturante»⁸⁴. No caso de Sena, trata-se de duas *formas*, de dois formantes portadores de elementos generativos e transformacionais que se ligam por correlações de co-determinação e interferência.

A definição de uma morfogénese implica necessariamente uma emergência das formas, uma progressão transformacional do invariante para o variante, do simples para o complexo, do nível profundo da estrutura para o plano das manifestações textuais, do genoplano para o fenoplano ou do genotexto para o fenotexto⁸⁵. O primeiro nível transformacional define o estatuto da subjectividade seniana, cuja topologia é marcada pela tensão dinâmica entre um sujeito unário, concentrado na fidelidade a si mesmo e reflectido na sua própria ortomorfose, e um sujeito binário em processo de conflitualidade interna, descentrando-se no Outro e dissolvendo-se dialecticamente na sua própria metamorfose. A um segundo nível, temos a tensão lógica entre o sujeito da especulação unitária, contraído e previsível, dominando e coordenando as pulsões, e o sujeito da especulação negativa, da contradição e da acção, que surge como efeito explosivo da sucessão de tensões. No nível linguístico do discurso, os dois tipos de sujeito vão fazer corresponder a organização sintáctica às visões do espaço representadas pelos formantes profundos. Sena produz dois tipos de fraseado, raramente em estado puro, conforme o predomínio «circular» ou «elíptico». No pri-

não quiser dissolver-se. *O classicismo sem o maneirismo degenera em pseudoclassicismo, o maneirismo sem o classicismo demuda-se em estilo amaneirado*» (HOCKE, Gustav René — *Ob. cit.*, pp. 220-221). Por seu turno, Claude-Gilbert Dubois, na sequência de Hocke, regista «uma ligação permanente do 'maneirismo' e do 'classicismo' no interior de uma obra: escrita a duas mãos, uma que pensa no equilíbrio e na unidade, e a outra que pensa na 'maneira'» (DUBOIS, Claude-Gilbert — *Ob. cit.*, p. 175).

⁸³ *Idem*, p. 180.

⁸⁴ *Idem*, p. 9.

⁸⁵ Cf., acerca destes conceitos, SARDUY, Severo — *Ob. cit.*, p. 40, e KRISTEVA, Julia — Σημειωτική: *La Révolution du Langage Poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1974, pp. 83 sg.

meiro caso, o discurso é ordenado em torno de um centro, seja a dependência das expansões determinativas e complementares relativamente ao núcleo sintáctico mínimo, a estrutura *sujeito-predicado*, seja a tão frequente submissão do adjectivo definidor ao substantivo. A disposição das formas e a hierarquia semântica obedecem a um equilíbrio harmonioso cujo efeito é a nitidez das articulações e a clareza do sentido⁸⁶. No segundo caso, o poeta tende a realçar as expansões laterais em detrimento do núcleo central, a descentrar e inflacionar os focos significantes, gerando efeitos de turbulência estrutural, de torrencialidade verbal, de distorção lógica e de vertigem do sentido⁸⁷. Mas os modos centrípeto e centrífugo, concêntrico e excêntrico, regular e irregular, estático e dinâmico, engendram um nível retórico igualmente dominado pela duplicidade imanente aos formantes «clássico» e «barroco». Por um lado, o discurso contém-se numa base de economia de recursos presidida pela parataxe, pela metáfora natural — isto é, por uma metáfora em que a relação de similaridade intersecta relações de contiguidade⁸⁸ — e pelo litote, segundo o qual os contrários são atenuados e comprimidos na plenitude de uma célula nuclear⁸⁹. Por outro lado, o discurso é regido pela amplificação, com origem na hipotaxe, na anáfora e na acumulação, na antítese e no oxímoro, na hipérbole e na elipse. Daí resulta a *mise en abyme* dos significantes, quer por excesso de derivação e expansão, quer por excesso de condensação e supressão.

As tensões acumuladas pela interferência dos dois formantes nos vários níveis emergentes da morfogénese provocam um tipo misto de expressão que apreende as oposições no seu fluxo dialéctico, centrando a «elipse» e descentrando o «círculo» em transformações progressivas e superativas. Esse tipo misto pode ser designado por *maneirista*, num sen-

⁸⁶ Cf. Claude-Gilbert Dubois: «A escrita clássica exprime um esforço para equilibrar na frase o que é central e o que é lateral, mantendo muito estritamente uma hierarquia de importância semântica a partir do centro» (DUBOIS, Claude-Gilbert — *Ob. cit.*, pp. 143-144).

⁸⁷ Cf. *idem*, pp. 144 sg.

⁸⁸ Cf. GENETTE, Gérard — *Figures I*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 249.

⁸⁹ Cf. DUBOIS, Claude-Gilbert — *Ob. cit.*, p. 40. O litote, que tem afinidades com a ironia, é um metalogismo que opera por supressão parcial ou por supressão-adjunção negativa, desencadeando uma atenuação e uma restrição de determinadas propriedades semânticas mediante a negação de propriedades contrárias (cf. o meu ensaio *O Classicismo Modernista de José Régio*, sep. «Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas», VIII, Porto, 1991, pp. 131-132, ou in AA. VV. — *Ensaaios Críticos sobre José Régio*, Lisboa, Edições Asa, 1994, pp. 68-69). Ver GRUPO μ —, *Rhétorique Générale*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, pp. 49 e 133.

tido tipológico muito próximo do de Jorge de Sena, que o definiu pela intersecção de uma expressão barroca e de uma emoção clássica ou de uma expressão clássica e de uma emoção romântica, ou seja, por um «estado de tensão»⁹⁰. Ao contrário do «clássico», que representa a tensão como adequação e simetria numa unidade múltipla, e do «barroco», que reconduz a tensão a um acordo de contrários e a uma integração unitiva, a expressão maneirista, terceiro termo de uma dialéctica de dois sistemas de formas, vive num estado meditativo de *tensão não resolvida*. É nele que Sena objectiva a tensão como essência estruturante da sua poesia. «Clássico» e «barroco» são dois termos de uma estrutura elementar cujo terceiro termo, o maneirismo estrutural, é a relação entre eles: relação de co-determinação, relação determinante. Em síntese, o carácter relacional das objectividades constitui a génese da textura tensional da poesia seniana: «a poesia só existe como relação», escreveu o poeta na introdução à segunda série dos *Cadernos de Poesia*⁹¹.

Finalmente, a delimitação de um sistema centrado e de um sistema descentrado no nível produtivo das formas profundas e a determinação dos seus fluxos generativos fundamentais em direcção ao plano das manifestações discursivas devem ser integradas numa visão mais complexa que articule a logicidade e a historicidade do texto. Além do nível das *formas*, composto por modelos morfológicos em transformação, o texto comporta o nível das *figuras*, das organizações sintácticas e das manifestações históricas dos fenómenos⁹². A operação descritiva das transformações e das qualidades emergentes em níveis cada vez mais complexos, visando a multiplicidade de aspectos revelada pelo objecto no seu fluxo temporal e nos seus vários modos de aparição, permitirá circunscrever relações integrativas conducentes à ordem do sentido textual.

Imagine-se agora uma pirâmide invertida cujo vértice tocasse o fundo da estrutura e cuja base coincidisse com o plano de superfície. As linhas irradiantes a partir do vértice chegam à base da pirâmide transformadas em *orientações de sentido*, em *figuras* do discurso e da história. Torna-se claro que determinadas oposições da expressão, como surrealismo e neobarroco ou neo-realismo e classicismo, são oposições refractadas, pertencentes a

⁹⁰ Cf. «Ensaio de uma Tipologia Literária», *ens. cit.*, pp. 90-91.

⁹¹ *Cadernos de Poesia*, 6, 2.ª Série, Lisboa, 1951, p. 7.

⁹² Cf. CALABRESE, Omar — *Ob. cit.*, p. 40. Esta oposição de Calabrese, *formas-figuras*, é a tradução das oposições *genotexto-fenotexto*, de Kristeva, e *genoplano-fenoplano*, de Sarduy (aliás decalcada na anterior). Numa palavra, é a reprodução analógica da oposição *estrutura profunda/estrutura de superfície*, da gramática generativa.

diversos níveis textuais de produção: a dualidade *clássico-barroco* é a estrutura elementar da textualidade seniana, condicionando o afluxo e o refluxo das configurações estéticas de valor histórico (neo-romantismo, decadentismo-simbolismo, saudosismo, pós-simbolismo, modernismo, presencismo, neo-realismo, surrealismo ou concretismo). Vejamos seguidamente como organiza a poesia de Jorge de Sena o plano estético de superfície, captado, por economia de espaço, apenas no ângulo explícito da tensão contínua entre uma expressão classicizante e uma expressão barroquizante, geradora de um dos efeitos mais originais da nossa modernidade.

A expressão classicizante

No início da década de 40, antes de publicar o seu livro de estreia, *Perseguição* (1942), e depois de ter já composto umas centenas de poemas, Jorge de Sena assimilava e praticava os princípios da poética surrealista, então quase inteiramente desconhecidos em Portugal. Mas a leitura de Goethe, também nessa época, transmitiu-lhe um impulso de distanciação racional cujas incidências acabariam por afectar não só todo o fundo neo-romântico da sua formação estética mas sobretudo o terror negro de uma experiência surrealista vivida nas chamas do inferno rimaldiano:

Por esse tempo lia eu (em tradução, que o alemão ainda me não chegara) Goethe que admiro profundamente e não é mais que obrigação de pessoa decentemente culta, e as distâncias dele em relação ao Romantismo que ele mesmo tanto ajudara a inventar, foram um dos meus caminhos de salvação. Tomei as minhas distâncias, mas fiquei a saber que o surrealismo ou o que este incluíra nos seus programas, por muito que pudesse ser, na velha tradição da mistificação esteticista-modernista, uma divertida brincadeira de arreliar o burguês, não era brincadeira nenhuma⁹³.

A poesia de Goethe funcionava como uma mediação «clássica» que introduzia modelos de fixação da subjectividade nos limites de quadros objectivos, de contenção emotiva pelo acesso à consciência racional e universalizante, de domínio técnico e disciplinado da construção poética. Além, obviamente, do sentido fundamental da circunstancialidade no acto criador, explicitado na epígrafe das *Conversações* com Eckermann ínsita em *Pedra Filosofal*, colectânea que, vinda a público em 1950, recolhe poe-

⁹³ «Notas acerca do Surrealismo em Portugal...», *ens. cit.*, p. 251.

mas escritos desde 1942⁹⁴. Ao longo da década, a mediação clássica intensificava-se — e a «lição vivificante do quinhentismo»⁹⁵, sobretudo através de Sá de Miranda e Camões, reflectia-se profundamente nos procedimentos constitutivos da escrita, em particular no respeito ao carácter abstraccionista, meditativo e especulativo do discurso poético⁹⁶. Mas, em virtude da dualidade estética *surrealismo-classicismo*, poeticamente vivida, Sena proclamaria, em 1954, que a sua poesia representava «um desejo de expressão lapidar, clássica, da libertação surrealista, um desejo de destruir pelo tumulto insólito das imagens qualquer disciplina ultrapassada»⁹⁷. Os dois termos da dualidade eram dialecticamente submetidos a uma determinação recíproca, o que explica a conciliação, feita em 1958, no prefácio *Líricas Portuguesas — 3.ª Série*, da escrita automática e da lucidez, ou, no ano

⁹⁴ No entanto, os poemas mais antigos da secção «Circunstância» datam de 1944. É o período 1947-49 que representa uma maior densidade de poemas, quinze num total de vinte (dois em 1944, dois em 1946, um em 1950).

⁹⁵ Cf. MARTINHO, Fernando J. B. — *Breve Enquadramento da Poesia de Jorge de Sena*, «Colóquio/Letras», 37, Lisboa, Maio de 1977, p. 8.

⁹⁶ Cf., acerca de Sá de Miranda, «Reflexões sobre Sá de Miranda ou a Arte de Ser Moderno em Portugal» (1958), in *Da Poesia Portuguesa*, Lisboa, Ática, 1959, p. 27, e «A Viagem de Itália» (1962), in *Estudos de Literatura Portuguesa-I*, ob. cit., pp. 57 sg., além de numerosas referências nos estudos camonianos. Observe-se que o poema «... De Passarem Aves», dedicado a Sá de Miranda e intertexto do soneto mirandino «O sol é grande, caem co'a calma as aves», data de 1947 [*Pedra Filosofal*, in *Poesia-I*, 3.ª ed., Lisboa, Edições 70, 1988, p. 139; cf. «De Passarem Aves (II)», de 1956, in *Fidelidade*, ob. cit., p. 21]. Quanto a Camões, cumpre recordar as múltiplas referências de Sena à alegada «camonidade» dos seus versos. Em todo o caso, do que não há dúvida é da disseminação de Camões nos escritos senianos, da poesia à ficção e ao ensaio. Na poesia, a presença pontual de Camões — que, sendo um poeta «quinhentista», foi pelo próprio Sena «descoberto», em 1948, como «maneirista» na vertente lírica — ocorre em numerosos poemas sob as modalidades da designação, da alusão, da citação intertextual, da ressonância tonal, da evocação, da invocação, do diálogo e da presentificação enunciativa. No domínio da ficção, é célebre o conto «Super Flumina Babylonis», de *Novas Andanças do Demónio (Antigas e Novas Andanças do Demónio)*, Lisboa, Edições 70, 1978, pp. 179 sg.). E, no campo do ensaio e da investigação erudita, visando predominantemente a obra camoniana, a extensão da lista bibliográfica é de impossível reprodução no presente trabalho. As relações de Sena com a obra camoniana carecem de um estudo específico que desenvolva e sistematize o que não tem passado de algumas aproximações circunstanciais ou parcelares.

⁹⁷ «Porque, acima de tudo... (Duas Entrevistas, à guisa de Epílogo)I — 1954», in *O Reino da Estupidez-I*, 2ª ed., Lisboa, Moraes Editores, 1979, p. 212-213. Em 1955, frisava que na sua poesia «se opõem dramatismo e lirismo, surrealismo e classicismo, e outras coisas mais, para desespero e desprezo dos académicos da fusão do 'passadismo' e do 'modernismo'» («Tentativa de um Panorama Coordenado de Literatura Portuguesa de 1901 a 1950», *ens. cit.*, p. 85).

mais recuado de 1949, na *Seara Nova*, da lucidez e da atitude surrealista. Nas páginas desta revista, Sena considerava que a atitude surrealista pressupõe uma atenção iniludível à liberdade e ao sentido da criação, implicando que «dos meios da expressão artística se tenha um domínio total, tão completo, que o *fazer exactamente feito* seja, no acto da criação libertadora, um resultado perfeitamente óbvio»⁹⁸. Donde, a sua poesia procurava submeter a libertação surrealista a uma disciplina formal e a fixação clássica a uma deriva transgressora, mantendo-se entretanto no fluxo de tensões gerado pela corrente dialéctica. Desde que se ressalve esta dinâmica fundamental, o efeito obtido era muito semelhante ao quadro descrito alguns anos mais tarde por António Ramos Rosa a propósito do livro de poemas *Fidelidade* (1958): «Surrealismo e classicismo defrontam-se neles [nos seus versos], numa extrema tensão, para se fundirem, apesar de aparentemente irreconciliáveis, numa expressão poética de grande elegância prosódica, muitas vezes lapidar e finamente musical, e sempre de um conteúdo intelectual, sensível ou afectivo, extremamente rico e depurado»⁹⁹.

A «expressão lapidar» da «libertação surrealista» corresponde a uma distanciação objectiva do sujeito, o que provoca a constituição do que Joaquim Manuel Magalhães designou por um «discurso frondoso onde o recuo clássico da sintaxe desempenha um papel fundamental»¹⁰⁰. Justamente, o factor clássico consiste aqui numa operação de delimitação de um centro em torno do qual todo o discurso se ordena. Porém, tal centralidade não se encerra nos limites do princípio da identidade ou da razão suficiente, uma vez que é permanentemente assistida por uma lógica de tensões dialécticas que a reflectem na zona onde imperam o princípio da negatividade e a razão contraditória. O soneto «Harpas Eólias», de 1949, é quanto a isso o exemplo mais expressivo:

Severa inspiração, pausa infinita,
ó forma prene e astuta, meu tormento,
doçura que o olhar move e limita,
soluço estreme de escoar-se lento,
eu sei, eu sinto, eu vejo como o vento.

⁹⁸ «Surrealismo (A propósito de uma Exposição e de Algumas Publicações Conexas)», in *Estudos de Literatura Portuguesa-III*, *ob. cit.*, p. 223.

⁹⁹ ROSA, António Ramos — «A Poesia de Jorge de Sena ou o Combate pela Consciência Livre», in *Poesia, Liberdade Livre*, Lisboa, Livraria Morais Editora, 1962, p. 97.

¹⁰⁰ MAGALHÃES, Joaquim Manuel — «Vitorino Nemésio e Jorge de Sena: Uma Comparação», in *Os dois Crepúsculos*, Lisboa, A Regra do Jogo, 1981, p. 31.

Como de aragem meu olhar não fita,
que quanto em só palavras luz reflita
cólio seja e não meu pensamento.

Vibram as coisas, soam os sentidos,
e o pensamento escuta em meus ouvidos
o mundo em sonho ao sopro do pensar.

Severa — ó forma —, harpeja as negações.
Não és, não foste, nem serás visões.
Negá-las-ei, se me cansar de olhar¹⁰¹.

A plasticidade da forma, do pensamento ou das imagens é negada pela fluidez do «sopro», da «aragem» e do «vento». Contém em si mesma a forma de uma elasticidade. O poema, na sua estruturação lexical e sintático-semântica eminentemente abstractiva, é uma *pintura mental* cuja forma se oferece à construção de uma anamorfose lucilante¹⁰². Em torno dele gravitam não só a fidelidade da forma mas também a anamorfose e, no limite, a metamorfose. Observe-se o mesmo tipo de tensão no soneto XV de *As Evidências* (1955):

Manhã de glória! — ó deuses, ó imagens,
palavras, gestos, silenciosa crença,
ó plácida ternura das paisagens,
brincar das crianças na convalescença,

lembrado vento das remotas viagens,
saber perpétuo das ciências novas,
sereno deslizar de astrais paragens,
mentiras, crimes, proclamadas provas

de tudo contra tudo: universal
visão que sois, só porque sois tão mal

a mão que toca e que a si própria sente;
nessa mentira veramente ouvida,
nessa verdade que, de o ser, já mente,
o mal que sois é o bem de haver só vida¹⁰³.

¹⁰¹ Secção «Poética», in *Pedra Filosofal*, *ob. cit.*, p. 158.

¹⁰² Cf. Eduardo Lourenço: «Como um autêntico clássico, Jorge de Sena concebe o poema como pintura, e não como música, pois é a própria música que ele tentará de certo modo *pintar*. A diferença é que Jorge de Sena concebe essa pintura como translação, não da realidade externa, mas do próprio movimento da representação à fruição dela» (LOURENÇO, Eduardo — *Poesia e Poética de Jorge de Sena*, «Quaderni Portoghesi», 13-14, Pisa, Primavera-Outono de 1983, p. 29).

¹⁰³ *Poesia-I*, *ob. cit.*, p. 190. Cf. o soneto XVII (*idem*, p. 191).

Ou o soneto «Envelhecer/l», de *Peregrinatio ad Loca Infecta* (1969):

Nesta claridade silenciosa e pálida
os vultos deslizam como sombras
no entanto nítidos e contornados
por um brilho que entontece o olhar.

Há uma distância incomensurável
entre nós. E dir-se-ia que
nenhum gesto é bastante para os atingir.
O tempo se fez distância.

Paralisado em transparência gélida
eu não mudei porém. Pelo contrário
é como se contido o ardor fosse maior.

E doloroso mais. Porque de antigamente
o não-ter e o perder ainda eram
certeza de atingir, senão de amor ¹⁰⁴.

A chamada tendência classicizante de Sena é uma *forma* integrada num *sistema de formas*, uma propriedade formal do discurso poético, aos níveis morfossintático, lexical, rítmico e tonal, que só se manifesta em regime combinatório, embora em certos casos excepcionais adquira um modo monolítico de existência ¹⁰⁵. Sucede que a sua manifestação é caracterizada por uma grande dose de irregularidade, na medida em que o carácter dialéctico do sistema por vezes a submerge ou submete a gradações variáveis. Por outras palavras, em conformidade com as regras de um jogo que visa reformular permanentemente os factores poético-estéticos, ela tanto exerce uma função dominante como uma função acessória. Quando exerce a função dominante, Sena compõe um discurso que, na aguda observação de Óscar Lopes, é marcado por uma «fraseologia de sabor clássico» ¹⁰⁶, por «uma ênfase grandiloquente que vem de algum vocabulário quinhentista, camoniano, das apóstrofes, interrogações e outros recursos à altura da retórica clássica» ¹⁰⁷ e pela «sua tendência espontânea para

¹⁰⁴ *Poesia-III, ob. cit.*, p. 94.

¹⁰⁵ Cf. sobretudo o tom epistolar quinhentista em «Ao Comandante João Sarmento Pimentel» (*40 Anos de Servidão*, 3ª ed., Lisboa, Edições 70, 1989, p. 155) e «Epistola a Grabato e Quadros» (*Visão Perpétua, ob. cit.*, pp. 162-166).

¹⁰⁶ LOPES, Óscar — «Literatura e Música», in *Modo de Ler*, vol. II, Porto, Editorial Inova, 1969, p. 48.

¹⁰⁷ LOPES, Óscar — Rec. *Metamorfoses*, «O Comércio do Porto», 26-5-64, p. 6.

o decassílabo e, um pouco menos, para os agrupamentos estróficos tradicionais desse verso»¹⁰⁸.

Um outro tipo de conexão «clássica» na poesia seniana foi notado em 1951. Vasco Miranda divisava de passagem «um ‘neoclassicismo’» em *Pedra Filosofal*¹⁰⁹. Vergílio Ferreira descrevia, em carta de 4 de Janeiro, os versos de «Licantrópia», «Alcance Eficaz» e «Vilancete», do mesmo livro, como «versos estranhamente clássicos, não já do classicismo necessário do séc. XVI, mas dessoutro construído, negativo, marcado de ausência, — o do séc. XVIII, não tendo porém sido o seu sugerido por um Garção (sequer pelo modelo de Garção-Horácio) mas talvez (e mais dolorosamente) pelo de um Ricardo Reis. (Quão sintomático não é que V. dedique uns versos ao sequíssimo Sá de Miranda, — o clássico mais arquitectado do séc. XVI!)»¹¹⁰. Treze anos mais tarde, em 1964, João José Cochofel realçava no livro *Metamorfoses*, além do «conceptualismo moderno de Pessoa» e da «aventura surrealista», «a herança clássica e arcádica», «bem à vista na torção sintáctica, ora acentuada, ora esbatida como uma reminiscência, no pendor conceptual, na metrificação oculta que corre por dentro do verso livre e branco, no próprio corte deste»¹¹¹. E de novo Vergílio Ferreira, em carta de 26 de Fevereiro, revelava a percepção do gosto de limpidez e de adjectivação analítica dos poetas do século XVIII¹¹², ao que Sena responderia a 5 de Março: «Não é ‘neoclassicismo’ no sentido arcádico que eu abomino. Mas sê-lo-á no sentido de retorno à dignidade quinhentista: lembre-se de que admiro particularmente Miranda, Bernardim, Ferreira, Camões. É sobretudo anti-romantismo [...]. O que Você acha de semelhante ao setecentismo (e eu admiro a música desse tempo) é o rigor sintáctico, sem o qual eu não acho possível a expressão,

¹⁰⁸ LOPES, Óscar — «Literatura e Música», ens. cit., p. 47. Cf., acerca da «feição classicizante» do decassílabo seniano, LEAL, Ana Maria Gottardi — *O Ritmo Fônico nos Sonetos de Jorge de Sena*, in AA. VV. — *Poesia e Música*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1985, pp. 124 sg. É de destacar aqui a tragédia em verso decassilábico, «aparentemente ‘clássica’», *O Indesejado (António, Rei)*, de 1951 (cf. «Nota Final», in *Amparo de Mãe e mais 5 Peças em 1 Acto*, Lisboa, Plátano Editora, 1974, p. 159).

¹⁰⁹ MIRANDA, Vasco — *Os Perigos da Poesia e a ‘Pedra Filosofal’ de Jorge de Sena*, in AA. VV. — *Estudos sobre Jorge de Sena*, Lisboa, INCM, 1984, p. 294. Artigo publicado no fasc. 1 da revista *Árvore*.

¹¹⁰ SENA, Jorge de; FERREIRA, Vergílio — *Correspondência*, Lisboa, INCM, 1987, p. 32.

¹¹¹ COCHFEL, João José — Rec. *Metamorfoses*, in AA. VV. — *Estudos sobre Jorge de Sena*, ob. cit., p. 300.

¹¹² SENA, Jorge de; FERREIRA, Vergílio — *Correspondência*, ob. cit., p. 77.

pelo menos a minha»¹¹³. Este rigor sintáctico, no sentido de exactidão expressiva dos recursos posicionais, sobretudo por intermédio de operações retóricas como o hipérbato ou a hipotaxe, e a adjectivação analítica, visando decompor a matéria na transparência de uma estrutura essencial, enfim, no dizer de Vergílio Ferreira, a «frieza deliberada que esteriliza a grande parte da sua poesia»¹¹⁴, constituem sem dúvida aspectos que definem a tendência classicizante do discurso poético de Sena. O soneto «Envelhecer/II», de *Peregrinatio ad Loca Infecta*, é um dos muitos exemplos desse «neoclassicismo», com o detalhe relevante de repercutir parcialmente o epicurismo poético de Ricardo Reis:

De amor eu nunca amei senão desejo visto
ou pressentido. Um corpo. Um rosto. Um gesto.
E nunca de paixão sujei o meu prazer
ou o de alguém. Por isso posso

mesmo as audácias recordar sem culpa.
Tudo o que fiz ou quis que me fizessem
o paguei comigo ou com dinheiro.
E só lamento as vezes que perdi

retido por algum respeito. Errei
por certo — mas foi nisso. O que me dói
não é tristeza de quem dissipou

no puro estéril quanto esperma pôde
gastar assim. O que me mata agora
é este frio que não está em mim¹¹⁵.

No entanto, como o poeta indica a Vergílio Ferreira, a sua posição classicizante «é sobretudo anti-romantismo», uma via negativa de superação das suas raízes românticas, do preconceito da sinceridade, da postura

¹¹³ *Idem*, p. 83. Para Sena, poeta eminentemente reflexivo, orientado para o esclarecimento e a elucidação, as *luzes* e a visão intelectual, o século XVIII representa «uma das épocas que intelectualmente mais admiro, e cuja ficção, ensaísmo e filosofia, pelos seus melhores [...], me são cada vez mais essenciais» — mas «a poesia desse tempo, com o seu artificial classicismo, me toca muito pouco» (introd. a *Poesia de 26 Séculos*, vol. I, Porto, Editorial Inova, 1971, p. 22). Acerca do «iluminismo» seniano, ver os ensaios de JACKSON, Kenneth David — *Jorge de Sena: Toward a Contemporary Enlightenment*, in AA. VV. — *Studies on Jorge de Sena*, Santa Bárbara, Jorge de Sena Center for Portuguese Studies/Bandanna Books, 1981, pp. 209 sg., e *The Humanistic Imagination: Jorge de Sena's Poetry of Exile and Enlightenment*, «Quaderni Portoghesi», *nota cit.*, pp. 89 sg.

¹¹⁴ Carta de 3-1-51, in SENA, Jorge de; FERREIRA, Vergílio — *Correspondência*, ob. cit., p. 32.

¹¹⁵ *Ob. cit.*, pp. 94-95.

confessional e da «sentimentalidade imediata» do discurso poético¹¹⁶. Neste ponto preciso, «classicismo» e «modernismo» convergem, cada um a seu modo, para uma mesma finalidade de superação da posição subjectivista do discurso¹¹⁷. Na referida carta de 5-3-64, Sena declarava ao romancista de *Aparição*:

Eu sou, sim, anti-romântico, no sentido em que detesto todas as sobrevivências espúrias. Não, é claro, naquele em que admiro o grande romantismo, sobretudo aquele que Portugal nunca teve. Por isso, um dos poetas meus predilectos (se os tenho) é Keats, mas são-no igualmente Wordsworth, Vigny, Nerval, Leopardi, por exemplo. Talvez que o mais exacto fosse eu ser anti-romântico, na linguagem, por anti-sentimentalismo (sabe que odeio por exemplo o Rousseau?), ficando afinal muito mais próximo destes românticos que me ensinaram a dignidade meditativa¹¹⁸.

Por outro lado, a superação «clássica» está ligada, pela mediação da consciência reflexiva interior ao discurso, a uma das vertentes mais características da poesia seniana: a vertente intersubjectiva e intertextual que suporta uma poesia entendida como espaço de conhecimento e cultura. Desde os seus primeiros livros, Sena visou sempre a falácia romântica segundo a qual o poeta deve ser «iletrado» e «idiota»¹¹⁹: «a minha

¹¹⁶ A expressão «sentimentalidade imediata» foi utilizada, em 1953, no artigo «Sobre Poesia, com Variações sobre a Sinceridade e um Poema de Cavafy» (*O Poeta É um Fingidor*, Lisboa, Ática, 1961, p. 16), e seria aplicada ao próprio Sena por Fernando Guimarães no ensaio «Jorge de Sena ou os Limites da Alteridade em Poesia» (GUIMARÃES, Fernando — *Linguagem e Ideologia*, Porto, Editorial Inova, 1972, p. 157).

¹¹⁷ Cf. «Peacock e 'A Abadia do Pesadelo'», in *Sobre o Romance*, Lisboa, Edições 70, 1986, p. 91, e «Almada Negreiros Poeta», in *Estudos de Literatura Portuguesa-II*, ob. cit., pp. 240-245. Cf. ainda a desmontagem crítica do «'cuzinho'» no artigo «'Le Moi Haïssable'», in «*O Poeta É um Fingidor*», ob. cit., pp. 126-127. A problematização das relações entre «classicismo» e «modernismo», ou entre «classicismo» e «modernidade», não pode passar por cima da atracção crítica e estética pelo paradigma «clássico» sobretudo em autores como Eugénio de Castro, Pessoa, António Sérgio e José Régio (cf. o meu ensaio *O Classicismo Modernista de José Régio*, ens. cit.). Ao nível internacional, e principalmente em França, o classicismo, repensado em confronto com o romantismo e o barroco, ocupou o centro de um vasto debate nas décadas de 20 e 30 (cf., entre outros, além do meu ensaio supra-citado: WELLEK, René — «The Term and Concept of Classicism in Literary History», in *Discriminations: Further Concepts of Criticism*, New Haven, Yale University Press, 1971, pp. 55 sg., PEYRE, Henri — *Qu'Est-ce que le Classicisme?*, Paris, A.-G. Nizet, 1983, *passim*, e DUBOIS, Claude-Gilbert — *Le Maniérisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979, pp. 178 sg.).

¹¹⁸ SENA, Jorge de; FERREIRA, Vergílio — *Correspondência*, ob. cit., p. 83.

¹¹⁹ «Statement by Jorge de Sena Concerning *Art of Music*», in *Art of Music*, Huntington, University Editions, 1988, p. 89. No fundo, a questão seniana resume-se naquele conhecido postulado de Valéry segundo o qual o romântico que aprendeu a sua arte se transforma num clássico.

posição — proclamava no posfácio a *Arte de Música* — é firmemente anti-romântica, no sentido de eu ser inimigo de todas as falácias»¹²⁰.

Os factores «clássico» e «moderno» configuram, a um certo nível de produção textual, uma dialéctica profunda entre a ordem e a desordem, a disciplina e o excesso. Foi precisamente nestes termos que em 1977 Fernando J. B. Martinho colocou a questão, ao ensaiar o enquadramento da poesia de Jorge de Sena: «Sempre a poesia de Sena soube dialecticamente combinar a ‘disciplina’ e o excesso, a ordem e o ‘tumulto’, o ‘clássico’ e o moderno. Dialecticamente o fez, repete-se, e não sob o signo dum eclectismo invertebrado que significasse o *aproveitamento* do que de *positivo* num e noutro lado houvesse»¹²¹. Em virtude desta dualidade muito marcada, a obra poética seniana tem sido não raro polarizada nos termos «clássico» e «moderno», cuja articulação acabou por constituir a sua *estrutura elementar* no plano poético-estético. Todavia, estes termos não têm saído das zonas de indeterminação algo impressionistas em que se situam. Por exemplo, quando Vasco Miranda, em 1973, reconhecia em alguns poemas de *Exorcismos* um «classicismo não convencional» ou «um classicismo todo moderno»¹²². É verdade que, conforme sustenta Maria

¹²⁰ «Post-Fácio — 1969», posf. a *Arte de Música*, ob. cit., p. 210. Cf., acerca do romantismo, «O Romantismo» e «Para uma Definição Periodológica do Romantismo Português», in *Estudos de Literatura Portuguesa-I*, ob. cit., pp. 83 sg. e 95 sg.

¹²¹ MARTINHO, Fernando J. B. — *Ens. cit.*, p. 8. Nesta data, ainda não eram do conhecimento público os poemas inéditos que viriam a integrar os volumes póstumos. O autor acrescentaria num outro ensaio: «Com efeito, essa faceta *disciplinada, ordenada, clássica*, de aceitação dos limites rígidos impostos pela forma fixa que é o soneto, está já bem representada em *Perseguição* (9 sonetos e 1 sonetinho), livro que, por outro lado, documenta algumas das primeiras incursões, na poesia portuguesa, pelo Surrealismo, proponente, como sabemos, de uma liberdade visceralmente avessa a *ordens e disciplinas estabelecidas*» (MARTINHO, Fernando J. B. — *Uma Leitura dos Sonetos de Jorge de Sena*, in AA. VV. — *Estudos sobre Jorge de Sena*, ob. cit., p. 171). Vale a pena anotar que o poeta, ao escrever *O Indesejado*, em 1944-45, «desejava que a sua tentativa ‘clássica’ fosse moderna» [«Breves Palavras vinte Anos depois», in *O Indesejado (António, Rei)*, 3.^a ed., Lisboa, Edições 70, 1986, p. 14]. Cf. «Reflexões sobre Sá de Miranda ou a Arte de Ser Moderno em Portugal», *ens. cit.*, p. 24.

¹²² MIRANDA, Vasco — Rec. *Exorcismos*, in *idem*, p. 307. Os poemas são «O Recordar e não», «Vita Brevis», «O Duplo», «‘Pouco a pouco...’», «‘Esta Luz que se Esvai...’», «Arte de Amar» e «Adivinha Dupla». José Augusto Seabra referia, em 1961, a «atração de um classicismo enriquecido numa experiência modernista profundamente assimilada» (SEABRA, José Augusto — *Poesia-I, de Jorge de Sena*, «Bandarra», 2, Porto, 1961, p. 23). Mais recentemente, afirmava que «Sena atingirá [no livro *As Evidências*] um ponto alto de equilíbrio entre a modernidade e o classicismo, pela mestria versificatória» (SEABRA, José Augusto — «Jorge de Sena ou a Liberdade da Escrita», in AA. VV. — *Estudos sobre Jorge de Sena*, ob. cit., p. 87).

Alzira Seixo a propósito dos «Sete Sonetos da Visão Perpétua», Sena se mostra «fiel a exigentes cânones clássicos com uma expressão sintáctica e um tratamento do modelo que implicam a construção moderna»¹²³. Também é verdade que, de acordo com a fórmula de Eduardo Lourenço, «nos seus grandes momentos, a poesia de Jorge de Sena integra à negatividade própria da mais exigente modernidade o eco redivivo das grandes experiências clássicas»¹²⁴. Mas em que nível ou plano de representação teórica são articulados os dois termos? Não se trata, por certo, de uma articulação no plano histórico, onde os conceitos «classicismo», «modernismo» e «modernidade» detêm valores radical ou parcialmente heterogêneos. Nesse plano, seria de todo inconcebível uma figura como «classicismo todo moderno». A neutralização de conceitos de valor histórico determinado, como «surrealismo» e «neo-realismo», na oposição *clássico-moderno* indicia uma intencionalidade diversa que, se não provém de uma base impressionista, apenas pode transportar um valor fenomenológico. Mas nesse caso não se trata de um «equilíbrio» ou de um «eco» entre os dois termos. Não é uma estrutura dualista, e muito menos uma falsa oposição estética como *clássico-moderno*, que pode explicar o funcionamento interno da poesia seniana, cuja natureza essencial reside na dinâmica de uma dialéctica de estruturas. O «moderno», noção flutuante, de escasso valor poético-estético, que em rigor se opõe a «antigo» e não

¹²³ SEIXO, Maria Alzira — *Interferências Genológicas na Obra de Jorge de Sena*, «Colóquio/Letras», 90, Lisboa, Março de 1986, p. 59; cf. p. 60.

¹²⁴ LOURENÇO, Eduardo — «Dialéctica Mítica da nossa Modernidade», in *Tempo e Poesia*, Porto, Editorial Inova, 1974, p. 217. Eduardo Lourenço escrevera entretanto: «Num sentido preciso, Jorge de Sena é uma mentalidade clássica, porventura o último dos nossos clássicos, pois o 'diálogo com os mortos', essencial a todos os classicismos, sem estar no lugar da experiência e da urgência vital do poeta, é essencial na sua obra. Esta 'classicidade' lhe é atirada à cara pelos que (acaso mais abstractamente que de facto), com premeditada inocência tudo esperam do impremeditado estilhaçar das suas arestas nas arestas de um presente com um mínimo de espessura. Não é este efectivamente o caso de Jorge de Sena, mas a verdade é que o seu 'classicismo' é bem singular. O 'diálogo com os mortos' não vive do horizonte de valores estáveis de que eles são cauções. Jorge de Sena é do seu tempo, e sem ser vanguardista profissional é homem sensível como poucos ao apelo da nietzschiana 'transmutação de todos os valores'. É às grandes sombras que ele comunica (ou a quem pede) a mesma visão de uma essencial instabilidade do real, um trágico subjacente, embora transcendentemente domesticado pela clara aceitação do carácter 'dialéctico' desse mesmo real» (LOURENÇO, Eduardo — *Jorge de Sena e o Dioniaco*, «O Tempo e o Modo», 59, Lisboa, Abril de 1968, p. 328).

a «clássico», deve disputar o seu espaço de articulação com a corrente «barroca» que progride na dialéctica da obra seniana em alta tensão permanente¹²⁵.

A expressão neobarroca

Ao longo dos anos, a poesia de Jorge de Sena foi suscitando outras atribuições de valor estético, intensificadoras do seu campo de tensões contraditórias. Sob várias designações atributivas, visavam determinar a presença textual de uma estética «barroca»: «gongorismo» ou «neogongorismo», «cultismo» ou «conceptismo», «barroquismo» ou «neobarroquismo». João Gaspar Simões, na sua *História da Poesia Portuguesa*, caracterizava da seguinte maneira o trabalho poético de Sena nos seus pri-

¹²⁵ Sena é muito claro acerca da inadequação crítica do nivelamento ou da oposição *clássico-moderno* no plano estético: «A oposição [de 'clássico'] a 'moderno' e a correspondente aceção antitética são apenas uma inadequação em que se conservam, sem triagem crítica, as memórias das inúmeras querelas que, em todas as épocas e lugares, e em determinadas situações estéticas e históricas, opuseram entre si os 'antigos' e os 'modernos', isto é, os partidários dos modelos 'clássicos' [...] e os partidários da modernização dos padrões [...]. 'Clássico' não se opõe a 'moderno', em vista disto; nem 'clássico' [...] é assimilável a conformista, por oposição a modernista; nem 'moderno' ou 'modernista' coincide com 'contemporâneo' [...]. Depois dos movimentos modernistas que se processaram dos fins do século XIX em diante, o termo 'modernista' passou a ser preferível a 'moderno', porquanto significa, como este não significava, toda uma visão da *situação estética*, isto é, toda uma 'atitude' específica, que criticamente põe em causa, para fins estéticos, os dados da consciência, da sensibilidade e da cultura. 'Moderno' era apenas, e continua a ser, aquele cujo radicalismo estético põe em causa apenas a utilização dos dados culturais, sem alterar fundamentalmente a sua visão da literatura como uma actividade marginal e distractiva. Ao 'moderno' nada se opõe...» («Ensaio de uma Tipologia Literária», *ens. cit.*, pp. 36-37). Os dois termos podem coincidir — mas em planos distintos, como, por exemplo, em Sá de Miranda (cf. «Reflexões sobre Sá de Miranda ou a Arte de Ser Moderno em Portugal», *ens. cit.*, pp. 25-26). «Moderno», recorda Sena, «é na verdade muito antigo» (pref. a *Poesia do Século XX*, *ob. cit.*, p. 27; cf. *Antigos e Modernos*, in AA. VV. — *Grande Dicionário da Literatura Portuguesa e de Teoria Literária*, *ob. cit.*). Uma síntese integrada desta questão no discurso crítico de Jorge de Sena encontra-se no meu ensaio *Poesia Moderna e Dissolução*, sep. de «Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas», VI, Porto, 1989, pp. 250-251. Em todo o caso, a oposição *clássico-moderno*, originariamente sustentada numa relação de necessidade interna (cf. CURTIUS, Ernst Robert — *Ob. cit.*, pp. 259-262), é hoje passível de outros tipos de abordagem, como por exemplo os de Michel Foucault e Gaëtan Picon (cf. FOUCAULT, Michel — *As Palavras e as Coisas*, Lisboa, Portugália Editora, s/d, pp. 67 sg., e PICON, Gaëtan — *Introduction à une Esthétique de la Littérature: L'Écrivain et son Ombre*, Paris, Gallimard, 1953, pp. 112 sg.).

meiros livros: «Muito culto, de uma cultura em que a planta frutificava sem dar flor, a poesia, ou melhor, o verso, servia-lhe para quantas experiências lembravam a uma inteligência que ora se voltava para o ocultismo, ora para o surrealismo, ora para o neobarroquismo»¹²⁶. Esta caracterização, apesar de tudo mais informada, era o corolário lógico de uma crítica de 1946, onde Gaspar Simões explicara a «hermética ininteligibilidade» de *Coroa da Terra* pelo «gongorismo» da sua expressão¹²⁷. Adolfo Casais Monteiro, por seu lado, reduzia a relação estética articulada por este livro e *Perseguição* a uma estrutura dualista em que «neogongorismo» e «surrealismo» funcionavam como «formas provisórias» ou defectivas de uma totalidade absoluta a que o poeta ainda não acedera:

Enquanto *Perseguição* parece situar-se numa atmosfera surrealista, os poemas de *Coroa da Terra* dispõem-se numa perspectiva a que talvez seja lícito chamar neogongórica. Mais do que dois caminhos diferentes do poeta, julgo tratar-se de duas constantes, uma das quais ganha predomínio em cada um desses grupos de poemas. Mas, para além dessas duas tendências, a verdadeira poesia de Jorge de Sena aspira a uma expressão da qual precisamente essas duas concretizações permanecem como meios-caminhos em que ele perde uma parte do que procura exprimir-se através das formas provisórias que elas constituem¹²⁸.

Os livros seguintes, nomeadamente *As Evidências e Fidelidade*, viriam consolidar a percepção estética de uma «truculência barroca»¹²⁹ e de «grandes arabescos intelectuais barrocos»¹³⁰ no desenvolvimento progressivo da escrita. Eis, em traços gerais, uma outra dimensão, mediada pelas atracções decadentista-simbolista e surrealista, do processo superativo a que Sena submeteu as expressões romântica e neo-romântica. A sinceridade, a confidência solitária e o desnudamento do sujeito eram destruídos pela teatralização da subjectividade, o fingimento e a exuberância da lin-

¹²⁶ SIMÕES, João Gaspar — *Perspectiva Histórica da Poesia Portuguesa — Dos Simbolistas aos Novíssimos*, Porto, Brasília Editora, 1976, pp. 392-393.

¹²⁷ SIMÕES, João Gaspar — *Rec. Coroa da Terra*, in AA. VV. — *Estudos sobre Jorge de Sena*, ob. cit., p. 284.

¹²⁸ MONTEIRO, Adolfo Casais — *Jorge de Sena*, in «A Poesia Portuguesa Contemporânea», Lisboa, Sá da Costa, 1977, p. 271; cf. pp. 273-278.

¹²⁹ ANDRADE, Eugénio de — *Depoimento*, «O Tempo e o Modo», n. cit., p. 384.

¹³⁰ LOURENÇO, Eduardo — *Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1983, p. 211; cf. a discordância de Maria de Lourdes Belchior (BELCHIOR, Maria de Lourdes — *O Mar na Poesia de Jorge de Sena*, in AA. VV. — *Studies on Jorge de Sena*, ob. cit., p. 15).

guagem¹³¹. Simultaneamente, a orientação barroca subvertia o epistema clássico e perturbava a economia clássica do signo e da representação mediante o desregramento sistemático de todos os sentidos. A razão barroca do discurso é uma razão retórica, em que os postulados da clareza racional e do equilíbrio arquitectónico, da sobriedade emocional e da serenidade meditativa dão lugar a um paroxismo de alusões, elisões e ilusões, a uma deriva fluidica, turbilhonante e combinatória do signo, a uma erotização hiperbólica do significante, a um furor da ambiguidade e do paradoxo, do contraste e da antítese, da assimetria e do oxímoro, do hipérbato e da hipérbole, da condensação evocatória e da hipotipose, a uma dinâmica de tensões entre a dissimulação e a ostentação das formas, a uma visibilidade da metamorfose conduzida ao excesso por sucessivas rupturas, ao fascínio pelo estranho e pelo fantástico, do Minotauro ao Hermafrodito, e, enfim, a uma duplicidade da linguagem envolvendo a tendência realista e satírica e o pendor intelectualista e imaginativo, o registo vulgar e o registo culto da expressão¹³². Sena recuperava assim a conexão profunda da modernidade com o barroco, determinável numa trajetória pontuada por Baudelaire e Mallarmé, o decadentismo-simbolismo e o expressionismo, as vanguardas e o hermetismo, o surrealismo e a Geração de 27, e em particular autores como D'Annunzio, Álvaro de Campos, Ângelo de Lima, Khlebnikov, Claudel, Ungaretti, Artaud, T. S. Eliot ou James Joyce¹³³.

Os primeiros sinais poemáticos da orientação barroca despertaram em 1939, com a negação dos estados de alma pela representação do movi-

¹³¹ Cf., por exemplo, acerca das identidades e diferenças entre os códigos barroco e romântico: ROUSSET, Jean — *Ob. cit.*, pp. 251-252, GIUSSO, L. — *Senso Cattolico-Romantico del Barocco*, in AA. VV. — *Retorica e Barocco*, ob. cit., pp. 75 sg., e CHARPENTRAT, Pierre — *Le Mirage Baroque*, Paris, Les Éditions du Minuit, 1967, pp. 123 sg.

¹³² Cf., acerca de algumas destas propriedades na estética barroca: FOUCAULT, Michel — *Ob. cit.*, pp. 67-69 e 76-77, BENOIST, Jean-Marie Benoist — *En guise de Conclusion: Figures du Baroque*, in AA. VV. — *Figures du Baroque*, ob. cit., p. 376, e BUCI-GLUCKSMANN, Christine — *La Raison Baroque*, Paris, Éditions Galilée, 1984, pp. 183-184 e 224, e *La Folie du Voir*, Paris, Éditions Galilée, 1986, pp. 54-55, 158 e 190.

¹³³ Cf., acerca do barroco como anamnese do moderno, com incidências mais amplas, de Breton a Desnos, de Kafka a Musil ou a Borges, de Robbe-Grillet a Butor, ou de Lacan a Barthes: BUCI-GLUCKSMANN, Christine — *La Folie du Voir*, ob. cit., pp. 192, 211 sg. e 231, e *La Raison Baroque*, ob. cit., pp. 26 sg., 74 e 184 sg., JODI, Rodolfo Macchioni — *Barocco e Manierismo nel Gusto Otto-Novecentesco*, Bari, Adriatica Editrice, 1973, *passim*, HOCKE, Gustav René — *Ob. cit.*, *passim*, AA. VV. — *Figures du Baroque*, ob. cit., *passim*, WELLEK, René — «El Concepto de Barocco en la Investigación Literaria», *ens. cit.*, *passim*, e CHARPENTRAT, Pierre — *Ob. cit.*, pp. 66, 94, 100 sg., 120 e 123 sg.

mento vivo do sujeito¹³⁴ e a transferência deste movimento para o plano retórico da organização verbal:

Um passo e outro passo pelo chão...
e, pé primeiro outro depois tomando,
mais passos os já passos repisando
e tudo a ser uns pés que vêm e vão...

Ora longe que os olhos não me dão,
ora perto aos meus olhos se negando,
que sempre os mesmos passos repisando
um passo e outro ainda sobre o chão¹³⁵...

Contudo, o regime barroco da linguagem ainda era mediado, de certo modo, pela experiência «nefelibata», radicada em Eugénio de Castro, que os poemas «Resto» e «Aquém-Sortilégio» claramente reproduziam¹³⁶. Nos livros *Perseguição* e *Coroa da Terra*, a mediação instauradora desse regime provinha da componente barroquizante do surrealismo, progressivamente descaracterizada pela reconversão dialéctica de toda uma rede de articulações onde pesavam sobretudo os vectores neo-realista e «clássico». No segundo livro, o soneto IV de «Génesis» facturava uma linguagem que, desdobrada na tensão contraditória dos mundos transcendente e imanente, se cindia e reproduzia na fragmentação elíptica e alusiva dos significantes:

Assassinais, ó anjos, vosso amor;
a carnívoros dais quem só vos ama.
E para quê? Se sempre outro Senhor
vos criará mais outros — quando chama

vossa alegria de asas com o ardor
de Quem ordena coortes sobre a lama!
Do grande Amante que maior favor
que o da inserção da pena sobre a escama?

Nadais, ó anjos para quê da morte,
e não sabeis de vós nem quanto sabe,
ou dela, o que passar e não suporte

o sangue eterno que das fauces pinga.
Nesse, que existe porque em Deus não cabe,
é com terror que o Sangue nele se vinga¹³⁷.

¹³⁴ Cf. «Estados», in *Post-Scriptum II*, vol. II, Lisboa, Moraes Editores/INCM, 1985, p. 68.

¹³⁵ *Idem*, p. 91.

¹³⁶ Cf. *idem*, pp. 150-151.

¹³⁷ *Coroa da Terra*, in *Poesia-I*, *ob. cit.*, pp. 119-120; cf. os sonetos III e VI.

Com *Pedra Filosofal*, o refluxo circunstancial não impedia o reflorescimento da expressão barroca nos efeitos de simetria em distorção¹³⁸, nas antíteses resolvidas em paradoxos aparentes¹³⁹, nas acumulações vocabulares hiperbolizando a matéria significante¹⁴⁰ ou em complexos retóricos geradores da *obscuritas*, que no poema «Rondel» atingem uma síntese exemplar mediante a concorrência da anástrofe, do hipérbato, da anáfora, da paronomásia, do poliptoto, da diáfora, da elipse, da antítese e da gradação amplificadora, a par da representação de um sujeito em processo conflitual de alteridade e metamorfose:

De amor quem amo nunca sei ao certo
 e a quem me tem amor sei que esse amor
 eu amo ardentemente e nada mais.
 Dizer de amor, sei bem de quem não digo;
 não sei, porém, já se o disser, de quem.
 Tudo se perde no que quero. Às vezes,
 quando possuo, não possuir quisera.
 E teu amor me quer. Como saber
 se quero ou se não quero que se perca?
 Dizer de amor, assim, pensando em tudo?
 Ser esse amor que sou em teu amor?
 Como é possível nascer outro, enquanto
 o mesmo me conheço e a quem nasço?
 Qual um ou outro? O que se esquece? Aquele
 que se recorda? O que não pensa? O que
 finge lembrar-se? Mas lembrar o quê?
 Eu amo ardentemente e nada mais¹⁴¹.

É o momento de reler «Harpas Eólias», a fim de se destacar a tensão estrutural processada entre a orientação clássica e a orientação barroca, a «severa inspiração» e a «forma prenhe e astuta», a «doçura que o olhar move e limita» e a «pausa infinita», o «soluço estreme de escoar-se lento» e a forma severa que «harpeja negações»¹⁴². Em *As Evidências*, o fluxo dialéctico das expressões classicizante e barroquizante adensava-se de tal maneira que os dois planos poético-estéticos tendiam a

¹³⁸ Cf. «'Eu Ouço a minha Voz...»: «Eu ouço a minha voz com desencanto. / Foi antes dela o meu encantamento. / Não é já meu o encantamento dela» (*ob. cit.*, pp. 153-154).

¹³⁹ Cf. «Ode à Incompreensão»: «Tudo quanto sonhei, quanto pensei, sofri, / ou nem sonhei ou nem pensei / ou apenas sofri de não ter sofrido tanto / como aterradamente esperara» (*idem*, p. 151).

¹⁴⁰ Cf. «Maternidade» (*idem*, p. 172).

¹⁴¹ *Idem*, p. 166.

¹⁴² *Idem*, p. 158.

diluir-se mutuamente. Mas a dimensão barroca não deixava de ganhar um relevo notável, quer no plano «cultista» dos materiais fonomorfológicos, quer no carácter «conceptista» da organização discursiva, numa tensão extrema entre as densidades elíptica e hiperbólica dos significantes, a proliferação do duplo e da metamorfose, a intensificação contraditória do oxímoro, o descritivismo erótico inundado pela *terribilità* da luz e o envolvimento satírico dos tópicos do desconcerto do mundo e do mundo às avessas¹⁴³. Com *Fidelidade*, experiência mais depurada da linguagem poética em todas as suas virtualidades expressivas, o investimento barroco incidia sobre a dialéctica da vida e da morte¹⁴⁴, a contradição interna do ter que não é quando é porque se mantém o desejo de ter¹⁴⁵, a visão ambígua de «um deus ou deusa» em estado contínuo de metamorfose¹⁴⁶ ou a tensão do olhar entre o êxtase místico do crente subindo a Deus pela sétima sinfonia de Beethoven e o cepticismo irónico e imanente do poeta que lhe empresta a voz¹⁴⁷.

Na viragem da década de 50, a poética testemunhal de Jorge de Sena sofria uma reorientação sensível no sentido da circunstancialidade — o que levaria a supor uma atenuação do pendor barroquizante do discurso. Em

¹⁴³ Cf. os sonetos I, III, V, VI, VIII, IX, X, XVII, XVIII e XX (*As Evidências*, in *Poesia-I*, *ob. cit.*, pp. 183 sg.). Eduardo Lourenço, em carta de 14-12-54, aludia a «uma espécie de gongorismo consciente» neste livro (LOURENÇO, Eduardo; SENA, Jorge de — *Correspondência*, Lisboa, INCM, 1991, p. 38). Por seu turno, José Augusto Seabra referiu-se a um «virtuosismo conceptista» que «aproximam» os poemas do «barroquismo» (SEABRA, José Augusto — *Jorge de Sena ou a Liberdade da Escrita*, *ens. cit.*, p. 87). Sena utiliza o termo «barroquismo» no sentido histórico, reportando-o genericamente ao que se chama «Época Barroca» (cf. «Maneirismo e Barroquismo na Poesia Portuguesa dos Séculos XVI e XVII», *ens. cit.*, pp. 62 sg.). Um outro sentido do termo, também histórico e epocal, reporta-se especificamente a um dos «estilos geracionais» da Época Barroca, correspondendo a uma fase terminal de exagero, amaneiramento e decadência (cf. HATZFELD, Helmut — *Ob. cit.*, pp. 8, 52 sg. e 72). Portanto, a «aproximação» ao «barroquismo» a que alude J. A. Seabra não passa de um anacronismo, fruto de uma grande confusão metodológica. «Classicismo» e «barroquismo», conceitos de valor histórico bem determinado, devem ser substituídos por «clássico» e «barroco», conceitos de valor estético, tipológico e fenomenológico que nada têm a ver com a ilusão anacrónica de um recuo no tempo ou de uma recuperação do tempo.

¹⁴⁴ Cf. «Tríptico do Nada/I»: «Livres ou não, que importa não morrer, / se conquistada a morte o não morrer é vida» (*ob. cit.*, p. 26).

¹⁴⁵ Cf. «À beira de Água»: «eu busco ter-te, amor, mas contemplar-te / é recordar ambíguo de antes de abraçar-te, / e, tendo-te, não tenho, porque quero ter-te» (*idem*, p. 33).

¹⁴⁶ Cf. «Metamorfose», in *idem*, p. 37.

¹⁴⁷ Cf. «Como de Vós...» (dedicado «à memória do Papa Pio XII que quis ouvir, moribundo, o 'Alegretto' da Sétima Sinfonia de Beethoven»), in *idem*, p. 50.

certa medida, a expressão adquiria uma maior transparência graças a um efeito de referencialidade aparentemente regulado por uma economia representacional do aparelho semiótico e por uma classicidade estética. Mas convém não perder de vista o regime dialéctico que sobredetermina todos os quadrantes da prática poética seniana. Jorge de Sena também assimilou (ou contribuiu para) a inflexão barroca da literatura nas décadas de 50 e 60¹⁴⁸. Simplesmente, na sua obra a componente barroca integrava uma expressão compósita em fluxo dialéctico e dualizava a sua estrutura interna, por um lado, no vector da irregularidade turbulenta dos significantes e, por outro, no vector da agudeza realística e satírica. A experiência-limite do discurso engenhoso daí decorrente reside nos *Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómene*, de *Metamorfoses*, e em poemas análogos de *Peregrinatio ad Loca Infecta*. Nesses casos, são a linguagem verbal e a própria linguagem poética que aparecem deformadas, desintegradas ou redistribuídas, oferecendo-se como anamorfoses ou metamorfoses só apreensíveis através de uma visão estereoscópica. Isto não foi de todo alheio ao efeito contraditório obtido por *Metamorfoses*, livro de forte ordenação classicizante, junto da crítica, como por exemplo de António Ramos Rosa, para quem era «fundamentalmente anticlássico este poeta que não receia parecer clássico», numa poesia «extremamente vigilante e abandonada, hipersubjectiva e não raras vezes cruamente objectiva, barroca, obscura, convulsiva, áspera, pomposa, prosaica, artificial, fina, violenta, clássica, sensual, intelectualizante, *engagée* e *dégagée*, etc., etc.»¹⁴⁹. Em *Arte de Música*, os «racionalis delírios» da expressão barroca irrompiam com a tematização da criação musical de Bach¹⁵⁰. Em *Peregrinatio ad Loca Infecta*, conjunto ostensivamente circunstancial, surgiam alguns dos textos

¹⁴⁸ Pierre Charpentrat, ao revelar criticamente a inflação do «barroco» nesta época, afirma que «a literatura se barroquiza entre 1950 e 1960» (CHARPENTRAT, Pierre — *Ob. cit.*, p. 100; cf. pp. 13-14 sg., 179 e 184). No caso português, a deriva barroca teve manifestações nos autores e movimentos mais representativos. Os casos mais evidentes são o de Fernando Echevarría, o da *Poesia 61* e o da Poesia Experimental. Reinterpretações recentes do nosso tempo à luz do estudo do barroco desenvolvido desde a segunda década do século permitem pensar o período do pós-guerra como uma «idade neobarroca» (cf. sobretudo CALABRESE, Omar — *Op. cit.*, e SCARPETTA, Guy — *L'Artifice*, Paris, Grasset, 1989).

¹⁴⁹ ROSA, António Ramos — *Metamorfoses ou a Poesia da Fidelidade Total*, in *A Poesia Moderna e a Interrogação do Real-I*, Lisboa, Arcádia, 1979, pp. 121-122. Por esta época, a deriva barroca em Jorge de Sena manifestava-se também na ficção de *Novas Andanças do Demónio*, e especialmente em *O Físico Prodigioso*.

¹⁵⁰ Cf. «Prelúdios e Fugas de J. S. Bach, para Órgão», «Concerto 'Brandenburguês' n.º 1, em Fá Menor, de J. S. Bach» e «Bach: Variações Goldberg» (*ob. cit.*, pp. 167 sg.).

mais próximos da dissolução barroca, desde as experiências anfigúricas ¹⁵¹ até aos sonetos finais de «For whom the Bell Tolls, com Incidências do ‘Cogito’ Cartesiano» ¹⁵² e ao poema «Amor»:

Amor, amor, amor, como não amam
 os que de amor o amor de amar não sabem,
 como não amam se de amor não pensam
 os que de amar o amor de amar não gozam.
 Amor, amor, nenhum amor, nenhum
 em vez do sempre amar que o gesto prende
 o olhar ao corpo que perpassa amante
 e não será de amor se outro não for
 que novamente passe como amor que é novo.
 [...]
 Amor, amor, amor, como não amam
 os que de amar o amor de amar o amor não amam ¹⁵³.

Esta linha expressiva, por vezes com tonalidades satíricas muito marcadas, propagava-se nos livros seguintes, sobretudo em poemas como «Arte de Amar», «Jogos na Sombra», «Beijo», «O Duplo», «O Recordar e não» e «Homenagem a Sinistrari (1622-1701 Autor de ‘De Daemonialitate’», de *Exorcismos* ¹⁵⁴, «Post-Mortem», «‘Si Jeunesse Savait...’», «‘Amor, Saudades Tenho...’» e «O Hermafrodito do Museu do Prado», de *Conheço o Sal... E outros Poemas* ¹⁵⁵. Neste livro figurava ainda o poema de significativo título «Do Maneirismo ao Barroco», com alusões parodísticas a personagens culturais e a tematização do duplo característico das atitudes maneirista e barroca: «o poeta foi dois três ante o papel secreto: / o dois de sempre dois que em dois se funde, / e o três que é três no dois que se transforma / cada um com seu contrário num sujeito» ¹⁵⁶.

¹⁵¹ Cf. *Poesia-III*, ob. cit., pp. 43, 50, 65 e 93.

¹⁵² Cf. *idem*, pp. 71-72. Cf. ainda os sonetos II e IV de «Heptarquia do Mundo Ocidental», in *idem*, pp. 40-41.

¹⁵³ *Idem*, p. 73.

¹⁵⁴ *Idem*, pp. 123-127, 133 e 146-148.

¹⁵⁵ *Idem*, pp. 191-194, 206 e 224. João Barrento assinalava em 1975 que a «especificidade desta poesia releva da coexistência» de, por um lado, «uma precisão e exactidão de léxico, de ritmo, de metro, por vezes da estrofe, para não falar já do ‘rigor histórico’ das citações e da constante evocação de figuras», e de, por outro, «um fluxo linguístico sintacticamente barroco, ziguezagueante, quase obscuro por vezes, com risco — habilmente superado — de se tornar poeticamente inoperante» (BARRENTO, João — Rec. *Conheço o Sal... E outros Poemas*, in AA. VV. — *Estudos sobre Jorge de Sena*, ob. cit., p. 311).

¹⁵⁶ *Ob. cit.*, p. 222.

Finalmente, é de realçar que o penúltimo poema escrito por Sena, a 23-2-78, se intitula «Homenagem a Baltazar Gracián». A homenagem ao principal teórico do barroco, «mestre de pensamento, / escritor excepcional, etc.», com alusões a *El Heroe*, *El Discreto* e *Agudeza y Arte de Ingenio*, era motivo para especulação em torno das «dialécticas trinitárias / que os põem tão perto do nosso materialismo» e do «arranjo paralelístico e contrapontístico»¹⁵⁷. Note-se, para melhor se acentuar a tensão *clásico-barroco*, que Sena defendia, em 1941, a duplicidade contrapontística¹⁵⁸, e, em 1945, a técnica compositiva de sobreposição do «contraponto» à «construção»¹⁵⁹.

Pressupondo a experimentação entre as suas características principais, a orientação barroca conferia ao texto seniano uma tendência estrutural para o experimentalismo poético. Esta questão assumia grande acuidade nos anos 50 e 60, quando se constituíam os movimentos da poesia concreta e da poesia experimental, que proclamavam a restauração do vanguardismo modernista. Tal como sucedera em relação ao neo-realismo e ao surrealismo, Sena *experimentou* as novas possibilidades expressivas sem comprometer a sua poesia com o programa experimentalista — e tudo fazendo, na década de 70, para neutralizar qualquer tipo de legitimidade vanguardista que excluísse a sua geração literária: «Quando surgiram as chamadas actividades ‘experimentais’ nos anos 60, sem dúvida que se tratava de uma ostensiva reactivação da Vanguarda — mas os anteriores [poetas], ainda que diversamente, não haviam deixado de ser ‘vanguardistas’»¹⁶⁰. Por um lado, generalizou criticamente a noção de vanguarda, em termos que se adaptavam na íntegra à sua poética do testemunho: «*Vanguarda*, hoje, é usar de todos os meios, mesmo os mais tradicionais, para caricaturar e destruir o pretensiosismo de que a poesia é alguma coisa de inefável ou transcendente, é manifestar, por todos os meios, uma revolta contra tudo o que o mundo actual deseja eternizar, mas é, sobretudo, libertar a linguagem das correlações lógicas e semânticas em que a falsidade social e moral se perpetua»¹⁶¹. E, por outro lado, reduziu as poesias con-

¹⁵⁷ *Visão Perpétua*, *ob. cit.*, pp. 213-214. São frequentes as referências de Sena a Gracián e a Góngora no seus ensaios.

¹⁵⁸ «Contraponto», in *40 Anos de Servidão*, *ob. cit.*, p. 32.

¹⁵⁹ Carta a Mécia de Sena, datada de 18-1-45, in *Isto tudo que nos Rodeia (Cartas de Amor)*, Lisboa, INCM, 1982, p. 22.

¹⁶⁰ «Antigos e Modernos», *ens. cit.*, p. 356.

¹⁶¹ «Do Conceito de Modernidade na Poesia Portuguesa Contemporânea», in *Dialécticas Aplicadas da Literatura*, *ob. cit.*, p. 409.

creta e experimental a meras práticas «epigonais do Vanguardismo»¹⁶², destituídas, ao transferirem o campo poético do «verbal» para o «visual», de qualquer valor de comunicação, «por mais que se lhes aplique inteligentes desculpas da semiótica»¹⁶³.

A primeira factura experimentalista de Jorge de Sena, por certo também epigonal do vanguardismo florescente no dealbar do século, e particularmente do de Mário de Sá-Carneiro, data de 17-1-39 e intitula-se «Quadra Tipográfica»:

A - C - D - R - X - P - R - T
 I - N - Q - T - S - U - V - X - Z;
 C - T - P - K - U - N - O - L - I - V
 B - D - O - L - I - S - N - R - T¹⁶⁴.

Podem ainda ser considerados experimentalistas, em diversos domínios de investimento, os poemas «De», escrito em 1940 e marcado por uma fragmentação sintáctica que sustém o discurso ao nível morfológico das unidades categoriais¹⁶⁵, e «Um Jogo», de 1941-42, em que o «jogo da bola» se representa iconicamente num jogo de linguagem¹⁶⁶. Contudo, a orientação experimentalista só se faria sentir dos anos 50 em diante, com uma fronteira bem nítida na experimentação sobre a forma do soneto exibida em *As Evidências*, sem dúvida um modelo de produção, a par da sequência «Génesis», de *Coroa da Terra*, para o livro *A Poligonia do Soneto* (1963), de E. M. de Melo e Castro¹⁶⁷. Sena encontrava na ordena-

¹⁶² *Idem*, p. 402.

¹⁶³ «Para um Balanço do Século XX — Poesia Europeia e outra», in *Dialécticas Teóricas da Literatura*, *ob. cit.*, p. 263.

¹⁶⁴ *Post-Scriptum II*, *ob. cit.*, vol. II, p. 65. Um poema anterior, de 1938, «Variações sobre Cantares de D. Dinis», indicia já o gosto pela experimentação das formas (cf. *40 Anos de Servidão*, *ob. cit.*, p. 21).

¹⁶⁵ *Post-Scriptum II*, *ob. cit.*, vol. II, p. 262.

¹⁶⁶ *40 Anos de Servidão*, *ob. cit.*, p. 36.

¹⁶⁷ Cf. o depoimento prestado em 1968 por Melo e Castro: «A intelectualidade da poesia de Jorge de Sena interessou-me nessa altura [‘aos 16 anos’] principalmente nos sonetos Genesis. Aí encontrei uma amostra do que depois vim a compreender ser muito importante para mim: que o soneto é uma estrutura e é uma unidade de tratamento da linguagem poética, constituindo uma descida vertical na pesquisa e na construção do poema considerado como um objecto. No meu livro ‘Poligonia do soneto’ fiz experiências criadoras neste sentido, procurando uma revivificação existencial da escrita do soneto. Não há influência, há sim, neste aspecto um primeiro sinal que descobri nesses sonetos de Jorge de Sena (e posteriormente também em ‘As evidências’) da possibilidade do soneto moderno em português» (CASTRO, E. M. de Melo e — *Depoimento*, «O Tempo e o Modo», *nota cit.*, p. 383).

ção disciplinada do soneto, como salientou Fernando J. B. Martinho, «uma forma de minar o sistema e, assim, dessacralizá-lo por dentro»¹⁶⁸. Mas o primeiro passo de intersecção do experimentalismo histórico ocorria em 1961, com a criação dos *Quatro Sonetos a Afrodite Anadiômena*, que o poeta publicaria um ano depois na revista dos concretistas brasileiros *Invenção* e integraria provocatoriamente no título e no corpo do livro *Metamorfozes*¹⁶⁹. Entretanto, este conjunto e *Arte de Música*, dotados de um muito específico carácter experimental que abria novos caminhos à expressão poética, inseriam textos produzidos a partir de 1958 e 1960. E era precisamente de 1959 o poema «Ronda», coligido em *Peregrinatio ad Loca Infecta* — «livro cheio de continuidades e cheio de experiências e de experimentalismos (como os anteriores o foram sempre)»¹⁷⁰ —, que introduzia no discurso poético seniano o contraponto de duas lógicas sintáctico-semânticas, linear e intersersiva, explorando a anástrofe até ao limite da combinatória potencial:

Não sei de que alimento se sustenta
 (um sol que o vento açoita em nuvens)
 e sobrevive em mim esta esperança
 (que o vento açoita em nuvens carcomidas)
 quando à medida que se esgota a vida
 (açoita em nuvens carcomidas um)
 o amor triste vai ficando e frágil
 (em nuvens carcomidas um sol que)
 ante a maldade e a infâmia de que o bem
 (um sol que o vento açoita carcomidas)
 é fogo-fátuo que a ninguém pertence
 (sol vento açoita carcomidas nuvens)
 e é condição de ser fingir por que se anseia
 (carcomidas um sol que o vento açoita)
 no breve espaço entre o saber e a morte¹⁷¹.

¹⁶⁸ MARTINHO, Fernando J. B. — *Uma Leitura dos Sonetos de Jorge de Sena*, *ens. cit.*, p. 173; cf. pp. sg. Para Ana Maria Gottardi Leal, o «modo de ser dialético explicaria a forma de tensão que existe em seus poemas, assim como o fascínio pelas estruturas tradicionais, principalmente o soneto, que estimulariam o fazer experimental, como se a tradição fosse uma espécie de desafio ao desejo do novo, a contrapartida necessária da invenção» (LEAL, Ana Maria Gottardi — *Ens. cit.*, p. 160). Cf. LEAL, Ana Maria Gottardi — *Jorge de Sena: A Modernidade da Tradição*, São Paulo, Universidade de São Paulo, 1984, pp. 126 sg.

¹⁶⁹ Cf. o meu trabalho *Jorge de Sena e a Escrita dos Limites: Análise das Estruturas Paragramáticas nos «Quatro Sonetos a Afrodite Anadiômena»*, Porto, Universidade do Porto, 1986, pp. 7 e 69-72.

¹⁷⁰ Pref. a *Poesia-III*, *ob. cit.*, p. 13.

¹⁷¹ *Ob. cit.*, pp. 30-31.

De 1962, sobrevinha a série «Noções de Linguística», estruturada por uma sintaxe justapositiva tendendo para a espacialização verbal, com incidências de comentários em contraponto¹⁷², e, de 1961 a 1967, os textos de tipo letrista — três dos quais sonetos — «Colóquio Sentimental em duas Partes», «'Na Transtornância...'», «'Anflata Cuanimene...'» e «'Aflia...'», comprimindo numa mancha negra a desordenação anfigúrica da linearidade dos significantes¹⁷³. No período compreendido entre 1969 e 1971, uma das ramificações da escrita especializou-se na prática negativa, ostensivamente paródica, ainda que só parcialmente exposta, do experimentalismo histórico. «Bilinguismo», com a sua técnica de justaposição e disposição em espelho das unidades versificatórias, e «Homenagem a Sinistrari (1622-1701) Autor de 'De Daemonialitate'», através da colagem de vocábulos insólitos ocultando denominações demoníacas ou fórmulas de invocação, ambos de *Exorcismos*¹⁷⁴, eram apenas os textos mais visíveis e menos directos dessa operação provocatória.

Os textos onde a prática paródica se concretizou sem peias intencionais permaneceram inéditos durante a vida do poeta e viriam a integrar o volume póstumo *Sequências*, sob o título genérico e corrosivo de «Invenções 'Au Goût du Jour'». Datados de 1970-71, ofereciam a particularidade de sucessivas reescritas experimentais de versos, estrofes ou poemas de Melo e Castro, Maria Teresa Horta, Cristovam Pavia, M. S. Lourenço, Gastão Cruz e Luísa Neto Jorge, incluídos por António Ramos Rosa na quarta série das *Líricas Portuguesas*¹⁷⁵. O «divertimento experimentalista» e a «paródia da maneira experimental»¹⁷⁶ culminavam numa «Invenção sobre a 4.^a Série das 'Líricas Portuguesas'» em que «cada verso sucessivo é o 1.^o verso do 1.^o poema com que cada poeta, pela ordem em que estão arrumados, aparece na antologia em epígrafe, sendo o último dos versos o

¹⁷² *Idem*, pp. 62-63.

¹⁷³ *Idem*, pp. 43, 50, 65 e 93. O soneto análogo «'Átia cui...'», de *Visão Perpétua*, data de 1963 (*ob. cit.*, p. 79). Cabe anotar aqui que o inovador experimentalismo formal, lírico e narrativo, de *O Físico Prodigioso* foi consumado em 1964 (cf. «Pequena Nota Introdutória a uma Reedição Isolada», in *O Físico Prodigioso*, 2.^a ed., Lisboa, Edições 70, 1980, p. 12). De 1966 é o poema «Se», cujo carácter experimental resulta da terminação morfológica, gráfica ou fónica em «se» de vinte e sete dos vinte e nove versos (*40 Anos de Servidão*, *ob. cit.*, p. 97).

¹⁷⁴ *Ob. cit.*, pp. 128 e 148.

¹⁷⁵ Lisboa, Portugália Editora, 1969.

¹⁷⁶ MARTINHO, Fernando J. B. — *Leituras na Poesia de Jorge de Sena*, «Colóquio/Letras», 67, Lisboa, Maio de 1982, p. 20; cf. pp. 20-21.

primeiro membro de frase de A. Ramos Rosa, no seu prefácio de antologizador»¹⁷⁷. Além disso, o poeta submetia à metamorfose experimentalista fragmentos de autores como Álvaro de Brito Pestana, Camões, Sá de Miranda, Bocage, Soares de Passos, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Sophia de Mello Breyner Andresen, Ruy Cinatti, Eugénio de Andrade e Fernando Echevarría¹⁷⁸. De acordo com a observação de Fátima Freitas Morna, «estes exercícios, sem atingir o grau de risco e de elaboração dos famosíssimos ‘Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómena’, documentam uma fase na qual a experimentação se faz didacticamente à vista do leitor, recorrendo justamente a enquadramentos explícitos na sua remissão intertextual»¹⁷⁹. Investindo em geral nos níveis gráfico, fonomorfolexical e sintáctico-semântico da produção textual, Sena descentrava a sua escrita num mimetismo lúdico destinado a revelar os mecanicismos encobertos, a seu ver, nas práticas concretista e experimentalista da poesia. Tais mecanicismos residiam na probabilidade estatística de activação automática dos seguintes mecanismos gerais: *i*) reescrita combinatória por interversão, adjunção ou derivação paronomástica e estruturação espacial¹⁸⁰; *ii*) destruição da linearidade sintagmática e espacialização multidireccional das conexões lógico-semânticas, com interposição contrapontística de comentários irónicos¹⁸¹; *iii*) redução do verso à sua estrutura sintáctico-semântica elementar¹⁸²; *iv*) reescrita potencial de um ou mais versos por interversões sucessivas¹⁸³; *v*) redistribuição geométrica de unidades vocabulares¹⁸⁴; *vi*) simples derivação paronomástica e morfe-mática¹⁸⁵; *vii*) desarticulação lógica e reconversão diagramática de alguns

¹⁷⁷ *Sequências*, Lisboa, Moraes Editores, 1980, pp. 35 e 118.

¹⁷⁸ Mas também o último poema da série «Em Creta, com o Minotauro», de *Peregrinatio ad Loca Infecta*, em «Sobre uma Estrofe de Jorge de Sena» (*idem*, p. 14).

¹⁷⁹ *Sobre algumas Sequências na Poesia de Jorge de Sena*, sep. de «Quaderni Portoghesi», n. cit., p. 283.

¹⁸⁰ Cf. «Uma Estrofe de Camões», «Poema Tirado de um Poema de Ruy Cinatti», «Poema sobre o Começo do Poema de J. C. de Melo Neto Chamado Poema» e «Glosa de um Verso de Melo e Castro» (*idem*, pp. 11, 17, 19 e 22).

¹⁸¹ Cf. «Outra Estrofe de Camões» e «Sobre uma Estrofe de Maria Teresa Horta» (*idem*, pp. 12 e 23).

¹⁸² Cf. «Sobre um Verso de Sophia de Mello Breyner» (*idem*, p. 13).

¹⁸³ Cf. «Um Verso de Bocage», «Glosa de um Verso de Cristóvão Pavia» e «Fuga sobre uma Estrofe de Gastão Cruz» (*idem*, pp. 16, 24 e 26).

¹⁸⁴ Cf. «Poema Concreto com uma Estrofe de Echevarría» (*idem*, p. 18).

¹⁸⁵ Cf. «Envoi», «Égloga Lusitana», «Ó-Papa-o-Pipo-Apupo» e «‘Contestatários...’» (*idem*, pp. 28, 33, 36 e 37).

sentidos possíveis do poema ¹⁸⁶; e *viii*) compactação de versos provenientes de diferentes textos ¹⁸⁷.

Estas invenções *au goût du jour* representaram como que um exorcismo urgente para um poeta que tudo procurou absorver na sua experiência fundamental de superação transmutativa. Um exorcismo que teria o seu ritual mais perverso no soneto «Afrodite? Não», de 1971, ao simular uma escrita anfigúrica do tipo da dos modelares *Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómena* — mas que afinal não era mais do que o aproveitamento poético de vocábulos proscritos no capítulo XVIII, «De alguns Vocábulos que Usam os Plebeus ou Idiotas que os Polidos não Devem Usar», da obra *Ortografia e Origem da Língua Portuguesa*, de Duarte Nunes de Leão:

Forfante de incha e de maninconia,
gualdido parafusa testaçudo.
Mas trefo e sengo nos vindima tudo
focinho rechaçando e galasia.

Anadiómena Afrodite? Não:
Apenas Duarte Nunes de Leão ¹⁸⁸.

Luis Adriano Carlos

¹⁸⁶ Cf. «Vilancete sobre o Poema 'Ensina a Cair' (Luísa Neto Jorge)» (*idem*, p. 32).

¹⁸⁷ Cf. «Sá Soares de Miranda de Passos» e «Invenção sobre a 4ª Série das 'Líricas Portuguesas'» (*idem*, pp. 15 e 35).

¹⁸⁸ *40 Anos de Servidão*, ob. cit., p. 114.