

## RIMBAUD E JORGE DE SENA: DA VIDÊNCIA AO EXORCISMO

A fenomenologia da percepção origina a consciência de que a face visível do objecto encobre uma face invisível. A dimensão oculta é dada não no campo perceptivo mas no campo da consciência, daí resultando que a descrição fenomenológica faça corresponder a um «horizonte externo», que rodeia o objecto da percepção com um ambiente espacial, um «horizonte interno» que apresenta à consciência a face invisível das coisas<sup>1</sup>. Esta possibilidade interior não elimina, porém, a presença significativa do visível. É próprio do visível, como salienta Merleau Ponty, «ser superfície de uma profundidade inesgotável»<sup>2</sup>. Significa tal disposição que o invisível não reside atrás do visível, que ambos são o verso e o reverso um do outro. O visível é a aparição de um invisível dado à percepção como visível: uma «qualidade prene de uma textura», a «superfície de uma profundidade», sentido invisível que constitui a «membrura da palavra»<sup>3</sup>. Do visível ao invisível, não saímos do campo fundamental da visão, que deve ser entendida, segundo a fórmula de Levinas, como «adequação entre a ideia e a coisa» ou «adequação da exterioridade à interioridade»<sup>4</sup>.

Na poesia de Jorge de Sena, o «invisível» começa por aparecer dotado de uma força temática, inscrito sob a forma de um visível que se dá como ostensão do invisível na face do poema. «Ver» passa a significar um «ver a mais», na medida em que se vê o que não se vê, o invisível do visível, o invisível como visível. Em 1941, Sena afirmava que a «virtualidade poética» consistia precisamente na «percepção de um puro e oculto sentido do mundo e da vida»<sup>5</sup>, o que parecia repercutir a conhecida concepção de Wilhelm Dilthey: «A poesia é órgão para a compreensão da vida, o poeta um vidente que intui o sentido da vida»<sup>6</sup>. Em «Balada de Coisas e não», poema que integra a secção «Poética» de **Pedra Filosofal** (1950), Sena meditava sobre a natureza metafísica desse sentido oculto: «Há coisas na vida mais belas que a vida / coisas terríveis tão belas ocultas / que coisas não são»<sup>7</sup>. O poeta compreendia que a dialéctica das coisas que *são mas não são* se desenvolve por uma mediação negativa, por uma «passagem cuidadosa» da vida para o «invisível sopra» que, na sua interioridade irradiante, mantém uma relação de abertura com o espaço onde o tempo flui<sup>8</sup>. Esta consciência da dialéctica do visível e do invisível vinha introduzir um factor de superação dos bloqueios sentidos por Sena desde a fase primordial da sua experiência poética, quando ensaiava figurar «invisíveis caminhantes» e «corpos invisíveis», o «canto invisível» e o «pássaro invisível» ou, simplesmente, a invisibilidade de Deus<sup>9</sup>. Então, a infigurabilidade do invisível era vivida como um drama, ainda muito distante de uma superação dialéctica

que só mais tarde sobreviria. O exemplo mais condensado desse drama reside nas interrogações retóricas do poema «O Invisível»: «Que vem a ser tristeza imensa / num poema? / Onde é que se vê que a tristeza é imensa?»<sup>10</sup>. O drama resulta da tensão entre o desejo do invisível e a inacessibilidade do invisível, entre a crença metafísica de que a verdadeira vida está ausente e a verificação empírica de que o sujeito se encontra preso ao movimento do mundo.

Carlo Vittorio Cattaneo observou, com inteira pertinência, que Jorge de Sena, ao ver abrirem-se as «fissuras da vida», tal como é descrito em «'La Cathédrale Engloutie', de Debussy», do livro **Arte de Música** (1968), encontrou a poesia «sob o signo luciferino do voyant» representado pela «presença de Rimbaud», «tão indelével quanto subterrânea»<sup>11</sup>. Ora, Rimbaud persegue não uma invisibilidade do visível mas uma visibilidade negra do invisível, comprometido num projecto metafísico que exclui o mundo e se concentra na «Vierge Folle» dos seus «Délires»: «La vraie vie est absente. Nous ne sommes pas au monde»<sup>12</sup>. O que Sena persegue em Rimbaud é esse ponto negro das «fissuras da vida» por onde se revela possível a evasão do mundo para a dimensão diabólica de «L'Impossible»: «Je m'évade!»<sup>13</sup>. O poeta português penetra no mundo do inconsciente, dos fantasmas e do delírio, dos transe e dos pesadelos, sem contudo sair da esfera da consciência. O projecto é «mudar a vida», mas o trajecto é afinal «mudar de vida» sem cessar<sup>14</sup>.

O crítico italiano localiza «as mais fortes analogias» com Rimbaud «todas no ponto de partida da poética de Jorge de Sena, após o que os caminhos se separam». Mas acrescenta: «Aquele contacto inicial deixa porém um eco que um ouvido exercitado pode captar em quase todos os versos»<sup>15</sup>. O «ponto de partida» é o momento em que o poeta, de Rimbaud a Sena, assiste à eclosão súbita da poesia, e assim vê constituir-se, emergente na distância do olhar, o corpo objectivo da subjectividade e da linguagem. É o ponto onde se dá a «aparicação da poesia» como visão-objecto da visão do poeta. Contudo, os «caminhos» de Sena e de Rimbaud não se separam, em rigor, logo «após» o «ponto de partida». Quando Cattaneo escreveu o seu ensaio, tinha em mente o primeiro livro de Sena, **Perseguição** (1942), dado que ainda não era do conhecimento público um corpo de 492 textos, produzidos entre 1936 e 1941, que viriam a integrar os dois volumes de «poemas de adolescência» **Post-Scriptum II**. Esta quantidade representa quase um terço de um total de 1597 poemas até hoje publicados em livro. Naturalmente, trata-se de uma fracção que decresce de importância no plano qualitativo; mas que beneficia de um valor acrescentado se considerarmos que aqueles 492 poemas representam, além do «ponto de partida», o período de formação e desenvolvimento técnico literário e estético do poeta até à publicação do livro de estreia<sup>16</sup>. Um período em que Rimbaud,

misturado progressivamente com as tintas do simbolismo decadentismo português, do Rilke dos **Cadernos de Malte Laurids Brigge** e do surrealismo, consoante a fase cronológica, exerce uma força gravitacional apreciável sobre a sua orientação poético-estética.

Em 1960, na introdução a uma colectânea de ensaios, Sena distinguia Rimbaud como uma das «revoluções espirituais» que configuraram a sua formação<sup>17</sup>. Seis anos antes, não deixara de o classificar publicamente, num artigo comemorativo, como «uma figura e uma obra que exerceram em mim uma fascinação talvez perniciosa mas decisiva»<sup>18</sup>. Era já um tempo de distanciação objectiva: «Por certo, porém, não diria hoje coisas que então disse, porque o não vejo agora como via»<sup>19</sup>. Então, a 20-12-41, numa conferência sobre Rimbaud proferida na Juventude Universitária Católica de Lisboa, dada à estampa sob o título «Rimbaud ou o Dogma da Trindade Poética», Sena exaltara o autor de **Une Saison en Enfer** como «o mais puro poeta que jamais existiu», na medida em que ousara, «com um sentido profético oculto que as palavras claras trairiam», interpretar «a sua presença humana, aumentando-a vertiginosamente consigo até à crise extrema do conhecimento», e «transportar para o sobrehumano uma humanidade intacta»<sup>20</sup>. Com efeito, a poesia de Rimbaud modelizara o olhar que Sena adoptou originariamente para ver o mundo, na sem-distância da íntima revelação de sucessivas iluminações: «parto dêle para o mundo que êle soube olhar com lucidez tremenda»<sup>21</sup>, ou seja, parte nos raios de luz que iluminam uma unidade tensa por sobre um fundo de contradições, no movimento metafísico daquela angústia que aspira a uma presença divina mas só conhece a presença pura de um invisível sem Deus, para onde o humano, projectado na vertigem dos limites, pode emigrar como se para um sentido oculto sem remissão. Mas a poesia de Rimbaud é também o olhar que persegue a sua visão poética durante os anos 1936-1942 de forma tão dominante que quase o faz deslizar para os confins de um delírio de possessão. Sena viveu a experiência poética da percepção como realidade alucinatória que exclui da consciência todo o mundo envolvente. Só a linguagem lhe garantia um suporte para a sua vidência, porque ia constituindo no horizonte dos seus limites a imagem turva de uma presença do sentido.

Em «Desengano», texto primordial de 11-6-36, o poeta «desejaria dormir... sonhar a eternidade», e em «Extinção», de 9-5-38, procurava «passar além, talvez p'rá eternidade»<sup>22</sup>. Mas, em «Diáfana», de 26 do mesmo mês, interrogava: «E haverá na realidade / essa vaga idealidade? / Ou somos nós que a sentimos / e, por não vermos, a vimos?»<sup>23</sup>. Cinco dias depois, a visão dava-se radicalmente no seu aspecto alucinatório:

*O pequeno raio fica ali preso,  
recuar não pode,*

*é-lhe defeso,  
então incendeia, irisa,  
doira, fulge e faz fulgir, enlouquece,  
espalha-se num delírio que aquece,  
num desvaio que tudo matiza  
até explodir em mil centelhas  
desfazendo-se em todas as cores  
daqui e dalém mundo<sup>24</sup>.*

Com o poema «Medo», de 22-6-38, o sujeito mergulhava numa vertigem sinestésica, haurida do «soneto das vogais», para se dissolver nas trevas sem contorno de uma mancha absorvente:

*Vejo tudo colorido  
pintado, vivido  
em cor tamanha,  
tão grande, tão grande  
que possui som.  
[...]  
O exterior  
e o interior  
confundem-se cá dentro  
– dentro ou fora, não sei bem.  
Não tenho órgãos definidos  
dos sentidos;  
não sei onde começa  
e acaba a realidade<sup>25</sup>.*

O poeta atingia finalmente o ponto de indistinção das realidades: «eu não distingo as realidades» – escreveu em «Deve Ser por isso», iniciado em 5-9-38 –, «eu não vejo onde começa o impossível»<sup>26</sup>. O que de algum modo significa que seguia em queda livre, numa perda de consciência dos limites, «num sonhar indefinido»<sup>27</sup>. Mas imediatamente procurava situar-se, compondo «Lógica Poética» na linha do «raisonné dérèglement de tous les sens» rimbaldiano:

*Os meus poemas  
são de liberdade  
e a liberdade não tem lógica,  
só pode ter acaso.  
A minha poesia  
é um fragmento em marcha estática*

*para o poente luminoso  
à força de mistério  
das coisas e não-coisas*<sup>28</sup>.

Entre «o poente luminoso» e a «treva que ilumina»<sup>29</sup>, Sena vacilou com frequência, por vezes lançava o olhar no mundo. Vivía um debate dramático que paulatinamente se atenuou – mas que tão cedo não teria resolução. O poema «Loucura» reenviava-o ao universo alucinatório da histeria e da desintegração sinestésica:

*Cores perdidas, sons perdidos,  
uma multidão em volta,  
uma multidão por dentro,  
gritos, gritos totais de mundo todo  
e vontade de correr  
e não parar  
e muito ao longe ver  
o corpo a desfazer-se*<sup>30</sup>.

Dai em diante, a «fosforescência interior»<sup>31</sup> do poeta decresceu de intensidade. Ainda iluminou a «humanidade das trevas»<sup>32</sup> e a «descida do anjo»<sup>33</sup>, ou emitiu a «profecia» de uma estrela caminhante<sup>34</sup>, ou perscrutou os «Sinais»<sup>35</sup> e foi sonhando «palavras humildes perante a realidade simbólica» para receber «a presença do / Aproximar hesitante e infinito da Verdade pura»<sup>36</sup>. Mas em **Perseguição** a vidência não era já uma modalidade da visão, uma experiência visionária: era o ponto de referência de uma progressiva distanciação crítica desde a posição da crença no invisível figurado em Deus até à indefinição da dúvida e, finalmente, à negação dialéctica. Da vidência restariam apenas, em poemas dos tempos de **Coroa da Terra** (1946) e **Pedra Filosofal**, breves aparições sem continuidade: o «violino mágico» que oculta «anjos» desmaiando «sob as cordas de outras cordas longas»<sup>37</sup>, o «exorcismo» do «amor vidente que o olhar tritura»<sup>38</sup>, a «derradeira visita» em «êxtase» entre «músicas e cantos» de «uma terra distante»<sup>39</sup>, a «viagem extática ao templo da sabedoria»<sup>40</sup> e, por fim, a extemporânea presença da alma «prestes a assomar à luz do mundo»<sup>41</sup>. Não obstante, Sena mobilizava ainda o poder virtual da «experiência interior», à medida que os estados de êxtase e arrebatamento eram submersos pela vaga crítica e antidogmática de um saber fundado noutra tipo de revelação: a revelação que desnudasse e transformasse os sentidos encobertos ou alienados do mundo<sup>42</sup>. O oculto enquanto objecto temático era redimensionado num feixe composto por duas grandes linhas que percorrem a totalidade da obra poética em graus de tensão variáveis.

Vejamos a primeira linha. Na senda da «alquimia do verbo» de Rimbaud, Sena cria na livre criação poética e nas virtualidades mágicas e activas da poesia. Mas já descrevia do método alucinatório quando publicou **Pedra Filosofal**. A «pedra filosofal» aparecia como a descoberta, no círculo das relações entre o poeta e o poema, de uma função de conhecimento inerente à poesia. Eis como Sena descreveu o seu «itinerário espiritual alegórico», tematizando a sucessão dos títulos **Perseguição, Coroa da Terra, Pedra Filosofal, As Evidências** (1955) e **Fidelidade** (1958): «tereí 'perseguido' a verdade até à 'coroa da terra', onde me descobri a 'pedra filosofal', cuja posse permite discernir as 'evidências', às quais a minha poesia exprime 'fidelidade' sem limites»<sup>43</sup>. Porém, esse conhecimento poético não era um conhecimento fundado numa lógica da identidade, da não-contradição, do terceiro excluído e da razão suficiente; era, pelo contrário, fundado numa lógica contraditória e, sem reserva, dialéctica, porque a «pedra filosofal», que surgia definida à luz de uma epígrafe do alquimista Basilus Valentinus, é pedra e não-pedra, é duas, é três, e todavia não é senão uma<sup>44</sup>. E que viria poeticamente inscrita na «Elegia por certo», de 1966:

*E se eu não for a pedra que terei,  
eu ficarei na pedra que não é uma pedra  
e tem de pedra tudo a mais do que nenhuma pedra  
pode ter: este existir apenas virtual  
que aqui lhe dou por declará-la ta*<sup>45</sup>.

O poeta descobria a sua «pedra filosofal» na metáfora de um modo de conhecimento que postula uma razão contraditória susceptível de apreender o fluxo do Um e do Múltiplo, do Mesmo e do Outro em correlação de conflitualidade e reciprocidade<sup>46</sup>. A «pedra filosofal» transformava-se em «pedra poética», cuja existência «virtual» era constituída pela palavra; por sua vez, a palavra poética adquiria, sob o efeito da transmutação qualitativa, uma virtual existência de «pedra filosofal». Até que a visão se transformasse ela mesma em conhecimento da transmutação originária:

*Se não soubermos que os iguais transformam  
em único e mortal o que é sinal de um só  
que se conhece e conhecendo esquece  
como ter visto é terem outros visto  
o que, entretanto, em nós se transmutou –  
Se não soubermos, como saberemos?  
E como criaremos? Qual eternidade  
terá sentido, irá como uma seta  
ao fim que não acaba, em que se cumpre*

*o próprio fundamento, a porta, o tecto,  
o constelado céu de acasos conquistados?  
Se não soubermos, como não saber?*<sup>47</sup>

A alquimia poética exerceu entretanto uma função dominante na poesia seniana com os livros **Metamorfoses** seguidas de **Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómena** (1963) e **Arte de Música**. Sena operou, no interior da linguagem, metamorfoses de objectos estruturados por materiais significantes de ordem plástica ou musical em objectos de natureza verbal. No caso dos **Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómena**, é a própria matéria linguística, ao nível da linearidade fónica e grafemática do significante, que sofre um processo de transformação<sup>48</sup>. Angel Crespo analisou com acuidade, numa perspectiva simultaneamente poética e filosófica, a «operação alquímica» de **Metamorfoses**, livro que considera «particularmente importante porque marca o ponto de maturidade artística do seu autor»: «como se a aura esotérica de dois dos anteriores – **Coroa da Terra** e **Pedra Filosofal** – tivesse adquirido plena virtualidade neste, sob cuja invocação a pedra dos iniciados provoca uma maravilhosa e vital série de transmutações»<sup>49</sup>.

O demonismo, igualmente em conexão originária com o intertexto rimbaldiano, é a segunda linha. Em termos gerais, provoca uma paradoxal figurabilidade do invisível no seio do visível pela passagem de uma ordem simbólica, em que a função de religação conduz à busca da unidade divina, para uma ordem diabólica, onde a transgressão crítica funciona como instrumento de separação e libertação<sup>50</sup>. Nos livros de contos **Andanças do Demónio** (1960) e **Novas Andanças do Demónio** (1966), e em particular na novela **O Físico Prodigioso**, Sena projectou o imaginário para um universo fantástico profundamente dominado, na economia da narrativa, por uma figuração concreta da invisibilidade do demoníaco em tensa correlação com a visibilidade do humano<sup>51</sup>. Este conhecimento do Diabo dado pela visão ficcional foi objecto de evocação em «Elegia por certo»: «Alguém que não existe / pretende destruir-me», mas «Este diabo eu conheço»<sup>52</sup>. A poesia seniana assumiria então aspectos de «exorcismo», esconjurando o Demónio do «mundo possesso». De **Peregrinatio ad Loca Infecta** (1969) a **Exorcismos** (1972), numa linha expressiva que remontava ao poema «Exorcismo» de **Coroa da Terra**, Sena construiu as bases de um discurso animado pela apóstrofe imprecativa, em que o diabólico simbolizava todos os males da pátria e da humanidade. Uma das epígrafes de **Exorcismos** vale por todo um programa: «Presentemente o poder dos demónios e dos maus é limitado. Não podem fazer todo o mal que desejariam. Está escrito que 'os maus giram em círculo'. Depois de terem feito algumas evoluções, voltam sempre para o ponto, de onde partiram»<sup>53</sup>.

Mas, face ao poder diabólico dos humanos, o poeta acabaria por

submeter o Homem e o Demónio a uma dialéctica através da qual o círculo das negações conduz, em «Homenagem a Sinistrari (1622-1701) Autor de 'De Daemonialitate'», a uma posição invocativa<sup>54</sup>. Enquadrado pela ironia verrinosa de uma citação das **Metamorfoses** (I, 85-6) de Ovídio, referente à criação do Homem, distinto dos animais na elevação do olhar para o céu e para os astros, o poema é constituído por uma acumulação caótica de estranhos significantes que Sena decifra numa nota como «nomes do demónio ou de entes equivalentes em diversas religiões antigas e ainda modernas de vários continentes» ou como «fórmulas de invocação», com a particularidade de o «verso e meio» que se lê «Melav oan em sonamuh euq / mim a edniv!» não ser senão «uma desesperada exclamação» resultante da «escrita às avessas» de «Vinde a mim, que humanos me não valem!»<sup>55</sup>. Justamente «às avessas» da hiperliteralidade do poema «Exorcismos», de 1971, a versão negra e demoníaca do célebre poema de **Metamorfoses** «Camões Dirige-se aos seus Contemporâneos»:

*Ó cães da morte, que me uivais, mordeis!  
Humanos-infra, que sois morte e cães!  
[...]  
Cães cães de cães e vossos filhos cães  
que filhos cães de cães gerarão cães:  
haveis de ouvir-me até depois de mortos  
e cisco e lama num ranger de dentes:  
e os cães de cães de vossos filhos cães  
por mais que me uivem não-de ouvir também  
a voz humana que vos foi negada,  
vade retro, Satana, abracadabra<sup>56</sup>.*

Luís Adriano Carlos  
Universidade do Porto

## NOTAS

1. Cf. Edmund Husserl, *Philosophie Première*, trad. fr., vol. II, Paris, Presses Universitaires de France, 1972, pp. 203-4.

2. Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1988, p. 188.

3. Idem, pp. 180 e 277.

4. Emmanuel Levinas, *Totalidade e Infinito*, trad. port., Lisboa, Edições 70, 1988, pp. 22 e 275.

5. «Da Virtualidade Poética à sua Expressão – Tomaz Kim», in *Estudos de Literatura Portuguesa-II*, Lisboa, Edições 70, 1988, p. 161.

6. *Teoría de la Concepción del Mundo*, trad. mexic., México, Fondo de Cultura Económica, 1945, p. 228; a edição original alemã data de 1924. Não é possível determinar, enquanto não forem realizados estudos específicos, se Dilthey condiciona directamente esta concepção romântica no poeta português. Sabe-se que Sena conheceu desde muito cedo as grandes concepções literárias de proveniência germânica através da *Revista de Occidente*. Em carta de 16-7-61, remetida a Vergílio Ferreira, aludia às suas leituras de Dilthey em tempos recuados da sua formação filosófica e literária: «[...] desde que, há muitos anos [...], na altura em que eu me abeberava de Simmel, de Dilthey, de Max Scheler, e do Heidegger que a Espanha, por mão de Ortega & C<sup>a</sup>, descobrira antes da França do Sartre» (*Correspondência*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1987, p. 49). Por outro lado, num ensaio escrito em 1967, referia-se à «importância que a expansão da cultura germânica, nessa época [«nos anos 30 e 40»], em Espanha, teve para Portugal, não tanto no campo estritamente literário, como no da filosofia», acrescentando: «As traduções promovidas por Ortega y Gasset e o grupo da *Revista de Occidente*, por exemplo, puseram ao alcance dos estudiosos portugueses que não dominavam o alemão [...], muitos nomes e obras que só muito mais tarde teriam chegado por via francesa. Husserl, Heidegger, Simmel, Dilthey, Scheler, Brentano, etc., foram assim conhecidos antes de terem tido qualquer popularidade filosófica em França. Quando Jean-Paul Sartre ainda se reportava apenas a Husserl nos seus primeiros trabalhos, já Heidegger era conhecido em Portugal e em Espanha» («Rainer Maria Rilke, Post-Symbolista», *Nova Renascença*, 35-38, Porto, Verão de 1989-Verão de 1990, p. 502). Para mais aproximações de Sena a Dilthey, cf. «Ensaio de uma Tipologia Literária», in *Dialécticas Teóricas da Literatura*, Lisboa, Edições 70, 1977, p. 54, e «Sobre o Realismo de Shakespeare», in *Maquiavel e outros Estudos*, Porto, Livraria Paisagem, 1974, p. 123.

7. *Poesia-I*, 3<sup>a</sup> ed., Lisboa, Edições 70, 1988, p. 152.

8. Cf. «Passagem Cuidadosa», in *Post-Scriptum*, in idem, p. 215.

9. Cf. «Delírio das Sombras» e «Hora», in *Post-Scriptum II*, vol. I, Moraes Editores/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985, pp. 43 e 244, e «Boa Noite», «Verificação» e «Orla», in idem, vol. II, pp. 194, 283 e 286.

10. Idem, p. 259. A dialéctica do visível e do invisível terá uma função central em *O Físico Prodigioso*, que de certo modo reescreve, num espaço sintético, alguns dos aspectos essenciais da poética do autor. Sobre o tema do invisível nesta novela, ver Gilda da Conceição Santos, *Uma Alquimia de Ressonâncias: O Físico Prodigioso de Jorge de Sena*, Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1989, pp. 64 e seg.

11. «Testemunho e Linguagem», in AA: VV., **Estudos sobre Jorge de Sena**, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984, p. 242. Para Cattaneo, à semelhança do que sucede com o poeta de **Illuminations**, a vidência conduz Jorge de Sena ao «contacto, necessário e consciente, com uma realidade humana brutal e repugnante que na violência dos instintos revela tudo quanto está constantemente escondido sob o écran da convivência social, com todos os seus hábitos relacionais» (*idem*, pp. 243-4). Cattaneo cita um passo muito conhecido da carta de Rimbaud, datada de 15-5-1871, a Paul Demeny: «Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens» (Arthur Rimbaud, **Oeuvres Complètes**, Paris, Gallimard, 1972, p. 251). Que prossegue: «Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie; il cherche lui même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, – et le suprême Savant! – Car il arrive à l'inconnu! Puisqu'il a cultivé son âme, déjà riche, plus qu'aucun! Il arrive à l'inconnu, et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues!» (*ibidem*). Na verdade, a ideia do poeta como vidente não é uma descoberta de Rimbaud. Antoine Adam salienta que Henri du Cleuziou escrevia, em 1-1-1862: «O verdadeiro poeta é um vidente», o que afinal reproduzia uma concepção fundamental do romantismo alemão (notas a *idem*, p. 1076). O próprio Rimbaud reconhece que «Baudelaire est le premier voyant, roi des poètes, un vrai Dieu» (*idem*, p. 253), e Paul Éluard dirá em 1949: «J'aime Rimbaud quand il affirme que Baudelaire est le premier voyant, roi des poètes, un vrai Dieu» (*Oeuvres Complètes*, vol. II, Paris, Gallimard, 1968, p. 909). Contudo, Rimbaud dá a essa ideia uma visibilidade concreta, no espaço poemático, que sem outra mediação se reflecte em Jorge de Sena. Entretanto, Vergílio Ferreira, em carta de 4-1-51, reagindo ao primeiro contacto com um livro de poesia de Jorge de Sena, **Pedra Filosofal**, intuía já uma conexão com Rimbaud: «Porque muito haveria ainda a dizer dos seus versos. Por ex.: em que medida V. se encontra com um Rimbaud, um Éluard, um Pessoa (e diverge deles, especialmente de Pessoa)» (**Correspondência**, op. cit., p. 32). Por outro lado, Eduardo Lourenço indicara, em 1968, uma estreita conexão no domínio da alteridade do sujeito («Jorge de Sena e o Demoníaco», **O Tempo e o Modo**, 59, Lisboa, Abril de 1968, p. 326). A leitura de Cattaneo, penetrante e, no essencial, completa, não teve outros desenvolvimentos. Cf. ainda: Mécia de Sena, nota introd. a **Post Scriptum II**, op. cit., vol. II, pp. 10-1; Fátima Freitas Morna, «Apresentação Crítica», introd. a **Poesia de Jorge de Sena**, Lisboa, Editorial Comunicação, 1985, pp. 24-6; e Jorge Fazenda Lourenço, «Jorge de Sena – Fragmentos», **A Phala**, ed. esp.: «Um Século de Poesia (1888-1988)», Lisboa, Dezembro de 1988, pp. 74-5.

12. Arthur Rimbaud, **Une Saison en Enfer**, in **Oeuvres Complètes**, op. cit., p. 103.

13. *Idem*, p. 112.

14. Cf. Rimbaud: «Je reconnaissais, – sans craindre pour lui, – qu'il pouvait être un sérieux danger dans la société. – Il a peut-être des secrets pour changer la vie? Non, il ne fait qu'en chercher, me répliquais-je» («**Délires/I. Vierge Folle**», in *op. cit.*, p. 104).

15. *Ens. cit.*, p. 243. Sobre a presença efectiva de Rimbaud na poesia de Sena, o crítico não avança muito mais, ainda que faça sentir um especial tipo de

envolvimento: «A influência de Rimbaud na poesia de Jorge de Sena é um problema ainda completamente por estudar e nem sempre de fácil localização. Vestígios rimbaudianos encontram-se, se quisermos, em quase toda a poesia e são na sua maior parte mediados pelo filtro do surrealismo. Mas o verdadeiro Rimbaud não parece nunca manifestar-se à superfície nos versos senianos; o porquê é bastante simples: esconde-se sob eles, como um cliente útil e incómodo» (*idem*, pp. 242-3).

16. Perseguição (in *Poesia-I*, op. cit.) integra 60 poemas escritos entre 1938 e 1942: de 1938, um poema; de 1939, nove; de 1940, catorze; de 1941, trinta; e, de 1942, seis. O período 1936-1941 compreende, portanto, se contabilizarmos mais 13 poemas de *40 Anos de Servidão*, precisamente 559 poemas, isto é, mais de um terço da totalidade.

17. «O Poeta É um Fingidor», Lisboa, Ática, 1961, pp. 9-10.

18. «Rimbaud, Revisitado», in *idem*, p. 109.

19. *Ibidem*. Depois de ter comentado aspectos da obra de Rimbaud – com uma «influência [...] insubstituível na história da liberdade espiritual da criação poética» (*idem*, p. 110) –, Sena concluía, com expressiva agudeza: «Mas desejaria acentuar que Rimbaud, sendo exemplar, não é um exemplo. Foi furiosamente um homem pérfido e um maravilhoso poeta, um ser que traiu na vida e na poesia todo o ilimitado. Não o estou condenando por não ter suportado a humanidade demasiado maternal de Verlaine ou por ter levado às últimas consequências as literatices sinestésicas de Baudelaire. Isso é com eles ou com a história literária. Mas que ele tenha resumido em si próprio, para quem como tal o queira ver, a inanidade da aventura humana a caminho da liberdade; que ele tenha esgotado e abandonado as virtualidades últimas da poesia e daquela dignidade derradeira que são a única garantia da nossa existência contra tudo e contra todos – eis o que hoje lhe não perdoou. Não lhe perdoou afinal aquilo mesmo por que o admiro. Devo realmente amá-lo muito» (*idem*, p. 114). As escassas referências posteriores aos anos 50 manifestam uma cada vez maior distanciação, ainda que não disfarcem a permanência de um fascínio primordial. Em 1962, Sena citava e manipulava com fins caricaturais, no poema «'Pot-Pourri' Final», que integraria *Arte de Música*, os dois versos do soneto imprecativo «Oraison du Soir», também presentes numa das epígrafes de *O Físico Prodígio* (respectivamente, *Poesia-II*, 2ª ed., Lisboa, Edições 70, 1988, p. 203, e *O Físico Prodígio*, 2ª ed., Lisboa, Edições 70, 1980, p. 15). Em 1967, aludiria a Rimbaud como um poeta «para quem a poesia [...] se transformara numa alheada e estranha vida de comerciante de armas e de escravos» («Rainer Maria Rilke, Post Symbolista», *ens. cit.*, p. 503). Em 1968, culminaria um poema dirigido a Tomás António Gonzaga com estes versos: «(Ainda que em Moçambique, como Rimbaud na Etiópia, / engordasses depois vendendo escravos)» («Homenagem a Tomás António Gonzaga», in *Peregrinatio ad Loca Infecta*, in *Poesia-III*, 2ª ed., Lisboa, Edições 70, 1989, p. 95). Em 1970, Rimbaud seria de um só golpe o instrumento simbólico e o objecto de um epigrama satírico: «O poeta Rimbaud anunciava o tempo dos assassinos. / Sempre foi tempo de assassinos / – e mesmo um deles é o que ele era» («O Beco sem Saída, ou em resumo.../ VII», in *Exorcismos*, in *idem*, p. 182). E, finalmente, em 1972, traduções suas de seis poemas de Rimbaud seriam acompanhadas de uma nota crítica onde se lia: «A lenda angelical e de santidade de Rimbaud, criada primeiro por parentes seus,

e depois por críticos e poetas católicos, está hoje desfeita. Foi um aventureiro sem escrúpulos e um adolescente demoníacamente perverso e crapuloso, como o haviam julgado alguns dos seus primeiros críticos. Mas a força das suas visões, a intensidade da sua expressão, a violência trágica ou irónica do seu anseio de absoluto, a juvenildade feita maturidade paradoxal, que são da sua poesia, classificam-no como um grande poeta e um dos que mais poderosamente influenciou em toda a poesia ulterior» (**Poesia de 26 Séculos**, vol. II, Porto, Editorial Inova, 1972, p. 167).

20. *Aventura*, 2, Lisboa, Agosto de 1942, pp. 60 e seg.

21. «Rimbaud ou o Dogma da Trindade Poética», *ens. cit.*, p. 60. Importa distinguir o conceito de «vidência» aqui subjacente do conceito utilizado por Sena no «Ensaio de uma Tipologia Literária», onde significa «mundividência» (*Weltanschauung*) ou «posição axiológica», isto é, a visão que «relewa de uma consciência (mais ou menos clara) típica do valor relativo do eu e do cosmos», teoreticamente organizada pelo par antitético «egovidente-cosmovidente, conforme o eu convencional da criação estética é centro do universo que em torno dele se ordena cingindo o, ou conforme é, pelo contrário, um ponto periférico de multitudinário círculo, de que a visão do cosmos é o centro» (*ens. cit.*, p. 56; cf. ainda p. 97, e «'Alma minha Gentil...'», in *Trinta Anos de Camões*, vol. II, Lisboa, Edições 70, 1980, pp. 130 e 150-1). Neste sentido axiológico-filosófico, estaríamos perante algo próximo da «egovidência», uma vez que o sujeito vidente é centro do universo que tudo abrange e em torno qual tudo se ordena.

22. *Post-Scriptum II*, *op. cit.*, vol. I, pp. 25 e 58.

23. *Idem*, p. 71.

24. «Poema que Quis Ser Lânguido», in *idem*, pp. 78-9.

25. *Idem*, pp. 98-9.

26. *Idem*, p. 206.

27. «Ar Líquido», de 14-9-38, in *idem*, p. 233.

28. *Idem*, p. 235.

29. «Equilíbrio», de 10/11-11-38, in *idem*, p. 310.

30. *Idem*, p. 14.

31. «Apogeu», de 14-6-39, in *idem*, p. 138.

32. «Multidão», de 8/9-6-39, in *idem*, p. 136. Cf. «Viagem da Treva», de 5-1-40, in *idem*, p. 218.

33. «A Descida do Anjo», de 3-9-39, in *idem*, p. 168.

34. «Profecia», de 14-9-39, in *idem*, p. 170.

35. «Despedir», de 21/22-10-39, in *idem*, p. 188.

36. «'Oh a Angústia...'», de 4/8-2-41, in *idem*, p. 273. Os constrangimentos de ordem expositiva não permitem uma representação integral do espaço poemático de *Post-Scriptum II* onde se configura o campo da vidência. Além dos poemas citados, são de referir ainda: «Confissão», «Delírio das Sombras», «Contraste», «Crepuscular-III», «Teus Olhos», «Dança Eterna», «Encoberto», «Encantamento», «Folha Cansada», «Luz Trocada», «Espaço para mim», «Superstição», «Bacanal», «Cansaço», «Brancura», «Interior», «Almas», «Aquém», «Intervalo Eterno», «Subconsciente», «Amargura» e «Mistérios», escritos entre 30-3-38 e 15-1-39. São pertencentes a este período (14-9 a 20-12-38) e integrantes da mesma linha poética os poemas inseridos no volume *40 Anos de Servidão*: «Morte...», «Cegueira» e «Agonia».

37. «Música», de 3-4-43, in *Visão Perpétua*, 2ª ed., Lisboa, Edições 70, 1989, p. 55.

38. «Exorcismo», de 21-7-43, in *Coroa da Terra*, in *Poesia-I*, op. cit., p. 98.

39. «A Derradeira Visita/II», de 24-1-44, in *idem*, p. 99.

40. «Viagem Extática ao Templo da Sabedoria», de 21-4-44, in *Visão Perpétua*, op. cit., p. 59.

41. «Cânticos da Alma Silenciosa», de 26/28-5-50, in *Pedra Filosofal*, op. cit., p. 157.

42. Cf. Georges Bataille, *L'Expérience Intérieure*, Paris, Gallimard, 1978, pp. 37-8 e 66. Digamos que a «experiência interior» se distribui por dois campos na poesia de Sena: primeiro, o campo dos efeitos de êxtase e dissolução do sujeito como lugar do não saber no objecto como desconhecido, mas ainda num ambiente de confessionalismo místico; depois, o campo da revelação como desocultação desmistificadora e transformação a partir de um sujeito que já não se perde no objecto (cf. *idem*, pp. 15, 21, 59 e 76). Há uma linha que de algum modo separa os dois campos, e que podemos identificar com o momento em que Sena transita do círculo rimbaldiano para a esfera de influência do surrealismo, ou seja: da vidência para a magia. José-Augusto França assinalava, precisamente, em 1951, a «profunda remodelação que a ética e a poética surrealista [sic] foram para uma poesia onde o pensamento filosófico-ocultista tinha uma exigência mística» («Jorge de Sena, Poeta Temporal», *Quaderni Portoghesi*, 13-14, Pisa, Primavera-Outono de 1983, p. 43).

43. «Prefácio da primeira Edição», in *Poesia-I*, op. cit., p. 27; sublinhado meu.

44. «Une pierre se voit qui à vil prix se vend, / D'elle un feu fugitif son origine prend, / [...] / Elle est pierre et non pierre, et la nature en elle / Peut seule démonstrer sa vertu n'empareille, / [...] / Peut ensemble assembler le fixe et le fuyant, / Elle est deux, elle est trois, et toutefois n'est qu'une; Si tu n'est [sic] sage en cela, n'entendras chose aucune» (De la Pierre des Philosophes, cit. in *Pedra Filosofal*, op. cit., p. 127). De acordo com José-Augusto França, o poema de Valentinus foi por Sena «recolhido na 'Anthologie de la Poésie Hermétique', de Claude d'Ygé» (*ens. cit.*, p. 40). Este ensaísta interpreta a relação de sentido da epígrafe e do livro do seguinte modo: «A dialéctica do mundo e da obra substitui se numa unidade: a Pedra Filosofal» (*ibidem*). Acerca do motivo da «pedra filosofal» em Jorge de Sena, cf. ainda: Angel Crespo, «Notas para una Lectura Alquímica de las Metamorfoses de Jorge de Sena», in AA. VV., *Studies on Jorge de Sena*, op. cit., pp. 55-6; e António Cirurgião, *ens. cit.*, pp. 35-7.

45. *Visão Perpétua*, op. cit., p. 95.

46. Cf. André Marc: «O múltiplo de facto nunca é senão uma unidade múltipla, ou uma multiplicidade unificada; ele não existe senão participando na unidade. E, mesmo quando em nós os actos se multiplicam, é para se unificarem constituindo um capital, uma virtualidade crescente de energia, de capacidades, que se estendem a mais objectos, neles se intensificando ainda mais» («Méthode et Dialectique», in AA. VV., *Aspects de la Dialectique*, Paris, Desclée de Brouwer, 1956, p. 70).

47. «De Docta Ignorantia», de 7-5-58, in *Fidelidade*, in *Poesia-II*, op. cit., pp. 44-5.

48. Cf. os meus trabalhos: *Jorge de Sena e a Escrita dos Limites*, Porto, Universidade do Porto, 1986, *passim*; *O Discurso Erótico nos «Quatro Sonetos a*

Afrodite Anadiómena» de Jorge de Sena, sep. de **Quaderni Portoghesei**, n. cit., pp. 243-72; «Metamorfoses do Signo e uma Supra-Metamorfose de Jorge de Sena», **Cruzeiro Semiótico**, 2, Porto, Janeiro de 1985, pp. 88-99; «Quatro Sonetos e um Labirinto», **Colóquio/Letras**, 125-126, Lisboa, Julho-Dezembro de 1992, pp. 97-104; e «Poesia Moderna e Dissolução», sep. de *Revista da Faculdade de Letras/Línguas e Literaturas*, II Série, vol. VI, Porto, 1989, pp. 253-61.

49. «Notas para una Lectura Alquímica de las Metamorfoses de Jorge de Sena», **ens. cit.**, p. 51; ver ainda esp. pp. 54-7 e 61. Carlo Vittorio Cattaneo alude a «uma técnica alquimista da palavra» na construção de *Metamorfoses e Arte de Música* (**ens. cit.**, p. 252). E José Blanc de Portugal considera aquele livro, numa *recensão crítica* vinda a lume na época da primeira edição, «uma nova 'pedra filosofal'» ou, «melhor», «um verdadeiro tratado operatório da magna obra poética», pela «elevação da percepção estética (que inclui imagens bem para além dos sentidos) à categoria de conhecimento superior» (**O Tempo e o Modo**, 13-14, Lisboa, Fevereiro-Março de 1964, p. 120).

50. Num estudo sobre o «espaço diabólico» em **Os Lusíadas**, Sena acentua, à luz de informação etimológica e filosófica, o carácter separador, duplo e dialéctico emergente da estrutura semântica do diabolismo («O Demónio», in **Estudos sobre o Vocabulário de «Os Lusíadas»**, Lisboa, Edições 70, 1982, pp. 393, 399-400 e 405-7. Cf., acerca da semântica profunda de «simbólico» e «diabólico», no eixo disjuntivo aqui focado: Eudoro de Souza, **Mitologia**, Lisboa, Guimarães Editores, 1984, pp. 103-56. Eduardo Lourenço, por seu turno, descreve o demoníaco seniano, em oposição ao «anjo negro» regiano, como «a total falta de figura, o infigurável, paradoxalmente convertido em substância», e cuja essência «é a sua nomeação» («Jorge de Sena e o Demoníaco», **O Tempo e o Modo**, 59, Lisboa, Abril de 1968, pp. 329-30).

51. O demoníaco invade de forma sensível outros campos discursivos, como o dramático e o ensaístico. No segundo caso, de que já foi destacado o ensaio «O Demónio», Sena articula por vezes o visível e o invisível em domínios de tipo esotérico que vão desde o dionisíaco e o demonológico até ao numerológico e ao aritmossófico. Veja-se sobretudo as peças «O Banquete de Diónisos» e «Epimeteu, ou o Homem que Pensava depois» (in **Amparo de Mãe e mais 5 Peças em 1 Acto**, Lisboa, Plátano Editora, 1974), e os ensaios «Os Infernos» (in **Estudos sobre o Vocabulário de «Os Lusíadas»**, **op. cit.**), «Fernando Pessoa, Indisciplinador de Almas (Uma Introdução à sua Obra em Prosa)», «Maugham, Mestre Therion e Fernando Pessoa», «O Poeta É um Fingidor (Nietzsche, Pessoa e outras Coisas mais)» e «Pessoa e a Besta» (in **Fernando Pessoa & C<sup>a</sup> Heterónima**, vol. I, Lisboa, Edições 70, 1982), «A Sextina e a Sextina de Bernardim Ribeiro», «'O Sangue de Átis'» e «Camões: Novas Observações acerca da sua Epopeia e do seu Pensamento» (in **Dialécticas Aplicadas da Literatura**, Lisboa, Edições 70, 1978), **A Estrutura de «Os Lusíadas» e outros Estudos Camonianos e de Poesia Peninsular do Século XVI** (2<sup>a</sup> ed., Lisboa, Edições 70, 1980) e Francisco de la Torre e D. João de Almeida (Paris, Fundação Calouste Gulbenkian/Centro Cultural Português, 1974).

52. **Visão Perpétua**, **op. cit.**, p. 93.

53. Extracto de «História do Anticristo, traduzida em português por um Pároco do Patriarcado, Lisboa, 1869» (**Poesia-III**, **op. cit.**, p. 115). A epígrafe é seguida pela primeira estrofe de «Endechas» de Camões: «Vai o bem fugindo, / cresce o

mal com os anos, / vão-se descobrindo / com o tempo os enganos».

54. *Idem*, p. 148.

55. «Notas a alguns Poemas», in *idem*, p. 253. Fernando J. B. Martinho considera que o poema é, sem o esclarecimento do metatexto, «uma lengalenga incompreensível de palavras, na sua maioria fonicamente ásperas, desagradáveis», criando «uma atmosfera anormal, demoníaca, às avessas» («Leituras na Poesia de Jorge de Sena», *Colóquio/Letras*, 67, Lisboa, Maio de 1982, p. 19).

56. Sec. «Tempo de Exorcismos», in **40 Anos de Servidão**, 3ª ed., Lisboa, Edições 70, 1989, p. 112. Cf. «Camões Dirige-se aos seus Contemporâneos», de 11-6-61: «Podereis roubar-me tudo: / [...] / E podereis depois não me citar, / [...] / Não importa nada: que o castigo / será terrível. Não só quando / vossos netos não souberem já quem sois / terão de me saber melhor ainda / do que fingis que não sabeis, / como tudo, tudo o que laboriosamente pilhais, / reverterá para o meu nome. E mesmo será meu, / tido por meu, contado como meu, / até mesmo aquele pouco e miserável / que, só por vós, sem roubo, haveríeis feito. / Nada tereis, mas nada: nem os ossos, / que um vosso esqueleto há-de ser buscado, / para passar por meu. E para outros ladrões, / iguais a vós, de joelhos, porem flores no túmulo» (*Metamorfoses*, in *Poesia-II*, *op. cit.*, p. 95).

