

AS FORMAS SEMÂNTICAS DOS SONETOS DE JORGE DE SENA

Ana Maria Gotardi Leal (UNESP)

Torando por base o texto de Kenneth Burke, Teoria da Forma Literária, vamos analisar aqui os processos de significação dos sonetos de Jorge de Sena, numa tentativa de apontar as formas progressivas -- quer silogística, quer qualitativa --, e a forma repetitiva, que se apresentam, algumas vezes, de maneira clara, como princípios dominantes de estruturação semântica, e, outras vezes, como princípios intrincados sem que um ganhe relevo sobre outro.

O estudo busca apreciar ainda certos textos de Sena que consideramos como realizações experimentais com o soneto, em que, mantendo-se, muitas vezes, as formas semânticas citadas anteriormente, há um quase total esvaziamento significativo do léxico utilizado.¹

1. Desenvolvimento silogístico

A "progressão silogística" caracteriza, segundo K. Burke, a estrutura do discurso argumentativo:

é a forma de um argumento perfeitamente desenvolvido, a avançar etapa por etapa... Chamamo-la silogística porque, admitidas determinadas coisas, determinadas outras devem seguir-se; as premissas forçam a conclusão.²

1. Esta análise faz parte de um estudo mais amplo, denominado: Jorge de Sena - A Modernidade da Tradição, onde são enfocadas as formas tradicionais da lírica de Jorge de Sena, em especial os sonetos que, vistos em seu ritmo fônico, sua forma semântica; seus temas essenciais, são caracterizados como "estruturas significativas".

2. K. Burke, Teoria da Forma Literária, p. 128.

Com sua ordenação implicadora das partes, esta forma fundamenta o soneto, cuja estrutura clássica pressupõe um pensamento silogisticamente desenvolvido. Apresenta algumas variantes como passagem de causa a efeito, de efeito a causa, de particular a geral, de geral a particular, de ordem cronológica e outras. Forma predominante nos sonetos de Jorge de Sena, realiza-se, quase sempre, como estrutura argumentativa e, poucas vezes, como uma narração, o que condiz com a feição racionalizante, e muitas vezes polêmica, do espírito do poeta.

A progressão silogística aparece, em alguns casos, enfeixando uma sequência de sonetos, unindo as demonstrações de poeta a poeta, de modo que o derradeiro funciona como uma conclusão. Neste caso está a série "Heptarquia do Mundo Ocidental"³, em que o eu-poético, numa visão problematizante da existência, contesta valores tradicionais da cultura ocidental e estabelece um crescendo de negação, que culmina numa atitude perplexa do eu diante da vida:

Oh insensata busca. Ingenuidade.
E a dor insuportável de perdê-la.

A progressão silogística pode realizar-se através de vários outros expedientes; por meio de perguntas e respostas, como no soneto "Passeio":

Que tarde e gente as ruas do jardim,
por grupos de abandono e solidão;
foi ter tranquilo que passou por mim
... E quem foi ter tranquilo ou sim ou não?

A porta aberta a gelo quando vim
para junto de vós? A minha mão
estendida com a música, e, enfim
tardia, ausente livre de perdão?

Desarticulô a régoa à dor mais vasta
e juro-re a névoa não se gasta
ao dar-se, de anjo em anjo, sobre o tal...

meu Deus! --- de inércia tanta nos teus braços,
como se a curva lenta dos espaços
não fosse a agilidade temporal.⁴

Após uma pergunta espera-se uma resposta: este é o princípio apresenta-

3. PG, pp. 34-40.

4. PO-I, p. 29.

do pelo soneto; as respostas são explicações do que foi dito ou apenas sugerido nas perguntas. O princípio da oposição também interfere na estrutura do soneto, na alternativa do 4º verso: ou sim ou não; na contraposição das figuras rar tranquilo e curva lenta dos espaços, à itagem final: agilidade temporal.

Em "O ter e o dar"⁵, a progressão se encadeia por reio de afirmações e interrogações, num processo que inverte a sequência lógica de pergunta seguida de resposta. Serreilhante ordem, que sobressai, ainda, em toda a estrutura sintática do soneto, e concorda com a feição tipicamente barroca do jogo de idéias e palavras dominante no poema, deixa a conclusão em aberto, como se percebe no terceto final:

E como ao que não tenho hei-de perder,
pelo que te darias a escolher
como se fora tempo de acabar?

Em "Deserto"⁶, também se concretiza o princípio repetitivo e a progressão se faz no sentido do geral para o particular, numa linha serênica e, noutra linha, do particular para o geral; a primeira parte da palavra deserto como símbolo generalizante das idéias de "vazio", "solidão", "calor", e caminha para a particularização, referindo-se não mais a desertos, mas a dunas que estão sós; na segunda, em sentido inverso, principia na ansia de união do "eu", que se supera atingindo o "nós", desse modo recusando a negatividade do vazio, no qual vê uma possibilidade positiva:

Venham do mundo as dunas que estão sós;
reuna-se o deserto em todos nós.

"Zodiaco"⁷ realiza a progressão do geral para o particular, tomando como base a inferência hipotético-dedutiva, com o esquema de raciocínio: se "x" e "y" então "z". Ou seja, se "x", no geral:

Os deuses nascem quando a vida estreita
laços de olhar, em torno da terória,

e se "y", no particular:

Se foi impunemente que renino
te derorei no tempo e não perdi
o bibe sujo.....

5. PG, pp. 45-46

6. PO-I, p. 24

7. Ibid, p. 102.

então "z", no particular:

tenho maior direito ao que se espera:
criei constelações e nunca as vi.

A progressão do geral para o particular é dedutiva em "Ao desconcerto..."⁸; a via percorrida pelo discurso não implica hipótese ou condições; o eu-poético, por meio da observação, chega naturalmente à conclusão. Da afirmação geral do início:

Ao desconcerto humanamente aberto
entendo e sinto,

chega ele à afirmação de cunho particular que finaliza o soneto:

teu desconcerto é o desconcerto fora,
e Deus um só pudor da natureza.

A atualização da forma progressiva pela correlação hipótese > consequência aparece em "Árago"⁹, seguindo as fases 1ª) vontade de tornar peregrina a juventude (pressupõe-se o atual tormento como de insatisfação: miséria viva); 2ª) hipótese: se as condições da consagração se fizerem, terminará a insatisfação (Perpetua a juventude, se torrerros/no dia em que um de nós a consagrar); 3ª) consequência: o ser renasce; o sujeito supera as dissensões e o "objeto arado" torna-se pleno e apaziguador:

Chuva tão doce enlameará teu seio!
Ouço-a correr... não amo nem odeio
Respira devagar... Sinto-te agora.

Seguindo a ordem: exposição, exortação e conclusão, a progressão silogística estrutura "Soneto de Orfeu"¹⁰. A exposição abrange os dois primeiros quartetos, dando ênfase ao tempo e ao espaço caracterizadores do objeto; o primeiro quarteto inicia-se por quando, o segundo por nesta. O terceiro quarteto constitui a exortação, revelando o desejo do "eu" na reiteração das expressões anafóricas volitivas: Assim eu te ouço, Assim tu te procures. O dístico final constitui a conclusão, iniciando-se com uma conclusiva:

8. Ibid., p. 165

9. Ibid., p. 47.

10. Ibid., pp.107-108.

--- Que, rendida, virá tais vida intensa,
como ver sempre que um murmúrio vença.

A forma progressiva silogística especifica-se num sentido de identificação cada vez mais completa entre "eu" e "mundo" no "Soneto ainda que não".¹¹ Os elementos postos em relação, "eu" e "mundo", apresentam-se distintos ou separados na primeira estrofe:

Como quando indiscreto às coisas te insinuo.

Na segunda estrofe, a estes dois elementos se acrescenta um interlocutor "tu", nas mesmas condições distintivas:

"Mas, meu amor, por ti tudo contemplo.
Por ti penetro como em ti em tudo,

Finalmente, na terceira estrofe, os dois elementos que antes apareciam como postos diante do sujeito, agora são formas integradas nele, ou melhor, formas por ele criadas:

Se noutro mundo fora que existisses,
eu te criara neste e às rinhas coisas.

Em "For whom the bell tolls...IV"¹² a estrutura silogística constrói-se na forma das determinações próprias do raciocínio dialético --- tese, antítese, síntese --- :

Quisera como música calar-te
Ou, como um grito, atravessar os ares,
.....
.....Mas falar,
dizer, pensar, lembrar, dar um sentido
e uma estrutura ao que os não tem, não quero.
.....
Calar-te, porém, como? Se a razão é a
ser-razão com que te calo ou grito?

Se entendermos a palavra "razão" englobando as atividades expostas na antítese, perceberemos que a síntese supera tanto a tese como a antítese, com a perple-

11. PG, pp. 24-25

12. Ibid., pp. 102-103

xidade do eu-poético revelada na interrogação final. Esta estrutura aberta tanto poderia ser um jogo com a forma poerética clássica, que caminha para uma conclusão, como poderia ser justificada pelo fato do poeta inserir-se numa sequência que dará continuidade ao tema.

"For whom the bell tolls... VI"¹³ constitui uma progressão silogística original: o soneto apresenta uma proposição nos três primeiros versos, terminando num aparente paradoxo:

Penso que penso: e assim pensando, sou.
Mas, sendo por pensar, eu sou quem pensa,
e, porque penso, de pensar não sou.

O desenvolvimento, do 4º ao 13º verso, esclarece o aparente paradoxo e o verso final apresenta uma conclusão que caracteriza melhor o eu-poético em face da proposição (Deste não-ser que pensa eu tenho a voz).

A trilogia "A arquitectura dos corpos"¹⁴, vale por uma progressão silogística: o primeiro soneto, com a descrição do corpo masculino; o segundo, com a descrição do corpo feminino; e o terceiro soneto, com a referência à união sexual de ambos.

No soneto "Transepto"¹⁵, ainda que a descrição exerça papel importante, percebe-se uma progressão narrativa, marcada por elementos que enfatizam a ordem cronológica: a ação progressiva nas formas verbais se ia somando e arortecendo, e no sintagma um silvo ... e cada vez mais forte; o advérbio depois e a forma verbal anojeteceu, ambos de marcação temporal. O soneto progride no tempo, partindo da situação inicial:

Deus estava aceso a cada canto,

para a situação final:

Então?... Deus apagou-se... Não é nada.

Da mesma forma, em "Com a mão brincando..."¹⁶, a progressão silogística atualiza-se pela narração, como vemos nas expressões: irão torrendo crianças que se atrasam, o gesto ainda futuro; entretanto, a ênfase será dada aos elementos espaciais: Da vã cidade o pálido bulício / em sonhos se dilui, Sombras sorrindo / afastar-se, crianças conduzindo, pelas esquinas / no limiar da terra, / lá onde os sóis

13. Ibid., p. 104.

14. EX, pp. 25-26

15. PO-I, pp. 63-64

16. Ibid., p. 169

os prados ainda rasam / e as ervas vibram num terror obscuro, nocturno o espaço os mi-
lhares de olhos cerra. Note-se, ainda, que, contrariando a forma progressiva do soneto, o verso final é uma retornado do instante inicial:

e a graça, alheada, é o gesto ainda futuro.

2. Desenvolvimento qualitativo

Na progressão qualitativa, a presença de uma qualidade nos predispõe para o surgimento de uma outra, ou seja:

Soros levados a um estado de espírito ao qual
outro estado de espírito pode adequadamente
seguir-se.¹⁷

A progressão qualitativa pode-se basear no princípio da similitude ou no da diferença, ou seja, uma qualidade ou estado de espírito pode levar-nos a uma qualidade ou estado de espírito semelhante ou contrastante.¹⁸

Assim, em "Gênesis II"¹⁹, a progressão qualitativa parece estar baseada no princípio da oposição, desenvolvendo-se entre pólos contrários. Leia-se o soneto:

Nenhum altar te resta que o não sejam
no breve tempo entre morrer e estar.
E quando não estiveres, como desejas,
não tens pedra o ventre há-de encerrar

a perspicácia anónima. Não vejas
não queiras adorar nem comparar,
porque não estão suspensos nas igrejas
pálidos do tempo ou sombras do lugar.

Como esta aurora, purgação doirada
ara serás da noite já entrada,
que, enquanto altiva, a noite é mais funesta.

17. K. Burke, *op. cit.*, p. 129

18. O que autoriza essa interpretação são os exemplos de Kenneth Burke, tirados de T.S.Eliot, Malcolm Cowley, e dos textos de Shakespeare, Macbeth e Othello. (K. Burke, *op. cit.*, pp. 128 e 132)

19. PO-I, p. 104.

Tudo não és. Basta que as flores nocturnas
se humilhem, uma a uma, sobre as urnas.
Não entres rais agora: esse te resta.

A idéia negativa (Nenhum altar te resta) predispõe para o pólo contrário, que surge no final do poema (esse te resta). O soneto limita-se, desse todo, entre dois extremos e a forma seria progressiva no sentido de que evolui de um para outro. Este oscilar entre contrários é uma constante na sua estrutura; negação do absoluto / afirmação do contingente, noite / aurora.

O princípio do contraste como instrumento de progressão observa-se em "Seara"²⁰; a maior parte do poema figura a vida presa ao contingente (no mundo está contida), para, a partir da conjunção mas, no 11º verso, focalizá-la sob um prisma oposto:

.....Mas criou-se

uma ciência nova de torrer;
e já, sobre ela, a nova eternidade
resplende um halo intuitivo e doce.

Em "Circunstancial"²¹, os versos organizam-se em estrofes seranticamente antitéticas. O primeiro quarteto refere-se às crianças derradeiras, que serão, no segundo quarteto, separadas em duas classes, as débeis e as duras, segundo a maneira delas sentirem a realidade. Os dois tercetos representarão um confronto entre as duas classes: a figuração das crianças duras nos prepara para a apresentação das crianças débeis.

Já nos sonetos que serão analisados em seguida percebe-se uma progressão qualitativa baseada na similitude: o estado de espírito provocado pelos quartetos prepara-nos para um conteúdo harmônico nos tercetos.

Em "Marinha pausa..."²², os quartetos proporcionam uma descrição da natureza onde predominam os sentimentos de tranquila alegria e calma aceitação da passagem do tempo. Correspondendo a isso, os tercetos figuram um tranquilo relacionamento amoroso entre o eu-poético e um tu, com a resta aceitação imperturbada do fluir do tempo, fixada na imagem final pelo adjetivo ténue:

Um após outro hão de secar-se os dias
na teia ténue que das eras tecem.

Há uma série de imagens que enfatizam a idéia de duplicidade, em

20. Ibid., p. 50.

21. Ibid., p. 25.

22. Ibid., p. 170.

"Desencontro"²³:

a luz perpassa dividida em duas:
a luz que pousa nas paredes frias,

outra que oscila desenhando estrias,

que preparam para o terra a ser enfocado nos tercetos: a impossibilidade da comunhão dos seres, a solidão a que está votado o homem. Sugerido já no título, esse terra desenvolve-se nos versos:

E nada coexiste. Nenhum gesto
a um gesto corresponde: olhar nenhum
perfura a placidez, como de incesto,

de procurar em vão; em vão desponta
a solidão sem fim, sem nome algum ---
--- que resto o que se encontra não se encontra.

Em "Perdidas uma a uma..."²⁴, os quartetos encerram a idéia da perda da realidade sensível pela reconstrução dela através do espírito humano; ou seja, a perda da concepção pagã do universo, em que ser humano e natureza coexistem em perfeita harmonia (Perdidas uma a uma as coisas todas, / os corpos e as estrelas, flores e rios / na construção do espírito sonhado). Essa sensação de perda prepara-nos para a invocação aos deuses pagãos contida nos tercetos, refletindo o anseio da recuperação daquele tempo dourado perdido pela civilização cristã (ó deuses do universo! --- a tarde cai, / e, em vagas vozes de crianças rindo, / cindindo tudo, ó deuses, regres-sai).

3. Desenvolvimento repetitivo

A forma repetitiva, que, segundo Burke, é

a manutenção coerente de um princípio sob novos
disfarces... a reafirmação da mesma coisa de
diferentes maneiras.²⁵

não constitui a forma ideal de estruturação do soneto, cujo feitiço sermântico é pro-

²³. Ibid., p. 193.

²⁴. Ibid., p. 174.

²⁵. K. Burke, op.cit., p. 129.

gressivo. Entretanto, são em número considerável os sonetos de Jorge de Sena que se estruturam de modo repetitivo, fugindo totalmente ou em parte à convenção progressiva da forma original.

O soneto "Deixai que a vida..."²⁶ organiza-se sob o princípio da repetição em mais de um nível: apresenta os esquemas rítmico da terza-rima e a reiteração anafórica da forma verbal deixai e da expressão a que. O nível semântico acumula caracterizações da vida, sem que se perceba uma progressão: a idéia inicial de não se "forçar" a vida (Deixai que a vida sobre vós repouse), perpassa por todo o poema, repetindo-se no verso final (a que se encontra se se não procura).

A "Glosa de Guido Cavalcanti"²⁷, como o próprio nome indica, obedece a um princípio de repetição. A expressão "Perchi l' no spero..." do poema original é reiterada por todo o soneto. Poderíamos ver alguma influência da forma progressiva tanto na intensificação das afirmações de desesperança do eu-poético (jamais voltar, sofrer saudades, e torrerei / no exílio sempre, do teu poço fundo / olhar o céu, esse ar que ainda respiro, esse ar itundo), como no caminhar para uma conclusão expressa no verso final:

porque não espero, espero contentado.

Encontra-se a anáfora da forma verbal recuso-te em nove dos quatorze versos do soneto "Independência".²⁸ A idéia de progressão, entretanto, subjaz no crescendo em que se desenvolvem as recusas, até a negação total do último verso:

Recuso tudo, ó Terra dividida!

A repetição anafórica aparece também em "Desta vergonha de ..." ²⁹, em que esta expressão, inicial do soneto, repete-se no começo do segundo quarteto e do último terceto. Neste poema, Jorge de Sena abandona a forma progressiva, realizando uma total inversão no nível sintático: as orações iniciadas por desta vergonha são complemento da expressão inominável grito, do terceiro final. Consequentemente, o desenvolvimento poético é a explicação da exclamação final (Calai-voz, ítpios, que jurais por tin!).

O princípio da repetição rege a série de sonetos sob o título "Requiem de Mozart"³⁰, que se caracteriza por uma reiteração de invocação à música. No primeiro soneto, há anáfora da expressão Ouco-te, ó música, ou, apenas Ouco-te; no segundo, a repetição também anafórica de Ó música da torte, Ó música da carne, Ó música

26. PO-I, p. 173

27. PG, pp. 60-61.

28. PO-I, p. 100

29. Ibid., p. 165

30. AM, pp. 33-35.

ca da rente espedaçada; no terceiro soneto, o resto procedimento figurativo com além de, repetido oito vezes no início de versos; e, idêntica e finalmente, no último soneto da série, a repetição anafórica do indefinido tudo. E mais, nos três primeiros sonetos há um jogo com a palavra além: no primeiro soneto diz o poeta que a música: escorre pelo espaço / além de que só luz grita o pavor, cuja ambiguidade de sentido, apoiada na ambiguidade da pausa melódica, já foi discutida; no segundo soneto, lê-se: no fervor de subliar-se nesse além que és tu, em que a palavra além é um substantivo, usado como predicativo para música; esses empregos anteriores dão uma significação mais densa à expressão anafórica além de do terceiro soneto, remetendo à idéia de transcendência, interpretação justificada pelos versos finais (é que tu vais, o música, partido / o nó dos tempos que por ti se calam). A estrutura repetitiva dos poemas da série poderia estar ligada ao tema e simbolizaria uma tentativa de reproduzir poeticamente as variações de um motivo musical.

O soneto "Rígidos seios..."³¹ caracteriza-se por ser totalmente descritivo, num acúmulo de expressões que vão compondo uma figura; há entretanto um sinal de progressividade no final sintético, que apresenta como uma recolha fixada na expressão assim:

Assim, no jeito infiel de adolescentes,
A carne espera, incerta, mas tranquila.

A descrição especifica-se numa visão chocantemente fiel da morte humana em "Da noite funda em..."³², configurada no acúmulo de sinais físicos da morte próxima e superada na imagem final que simboliza o eterno retorno da vida:

Da podridão logo renascer tríades.

O segundo soneto da série "Heptarquia do Mundo Ocidental"³³ organiza-se, do resto todo, sob o signo da repetição: no plano sintático é constituído por um acúmulo de frases interrogativas; essas interrogações giram em torno do tema da traição, fixado na reiteração do substantivo correspondente e em várias formas do verbo trair: trair, trai, traído; os dois quartetos terminam pelo resto verso (Será que cri que tê-los te bastava?); na expressão E para quê? é usada anaforicamente. Apresenta uma estrutura aberta, com os versos finais constituindo uma interrogação:

se tudo existe e se sucede assim,
não tendo e nunca sendo, mas vivendo
do que já foi traição porque traído?

31. PO-I, p. 169.

32. Ibid., p. 173.

33. PG, pp. 35-36.

Opondo-se a ele, o terceiro poema da série caracteriza-se pela circularidade: o resto verso começa e termina os quartetos (Nem Deus, nem pátria, nem amor, nem vida); os tercetos atualizam algumas formas repetitivas, a anáfora da expressão tão cheias de e a anadiplose à distância, com o sintagma que termina o primeiro verso do primeiro terceto (Ah vãs palavras) iniciando o terceiro verso do último terceto. O círculo fecha-se com a expressão notas de traição, do verso final que sintetiza os valores especificados no começo do soneto (Deus, pátria, amor, vida).

A resta estrutura circular encontramos em "Exorcisto"³⁴, em que a expressão dos versos finais, amor vidente, retoma a expressão do primeiro verso, amor que desce, ambas remetendo ao mito de Orfeu. A liberdade estrutural com a forma sonetística convencional, tradicionalmente progressiva, é homóloga à liberdade com que o poema atualiza o mito (amor que nem procura). O esquema repetitivo evidencia-se, ainda, no uso anafórico da palavra amor.

Finalmente, para mostrar que as formas necessariamente se cruzam e muitas vezes se equivalen, dificultando a determinação da primacial entre elas, transcreve-se o soneto "Que coisas sois?..."³⁵

Que coisas sois? --- se sois como que gente,
se as vozes imitais, se olhando olhais,
se os gestos de fingir com que adonais
os restos são de uma vida estar presente?

Que coisas sois? --- que o mundo humanamente
entre vós e vós próprios limitais?
Se é de outrora essa sorte que matais
quando torreis tendo-a frente a frente?

Que coisas sois? --- Menos que humanos, vis,
viscosos, fluidos e crustáceos, cães
paridos sem pecado pelas mães
que o súcubo emprenhou, sois de raiz

facas sem lâmina a que falta o cabo,
que a quem se abaixa se lhe vê o rabo.

A forma repetitiva evidencia-se na reiteração das interrogações; na expressão anafórica (Que coisas sois?); nas construções especulares (Vós e vós, frente a frente); no acúrculo de palavras de resta raiz (olhando olhais, essa sorte que-ra-

34. PO-I, p. 84

35. Ibid., p. 166

tais / quando torreis); na reiteração de fonemas (coisas sois, se sois, gestos de fingir, tudo humanamente, reos que humanos, vis / viscosos, paridos ser pecado pelas).

A violência das interpelações dos dois primeiros quartetos prepara o nosso espírito para a violência das respostas do terceiro quarteto e do chocante dístico final, o que remete à forma qualitativa.

A forma progressiva silogística sublinha a organização do texto em perguntas e respostas, ao mesmo tempo em que se especifica na progressão do particular para o geral, pois o último verso é um provérbio.

4. A estrutura do vazio

Jorge de Sena tem, no vasto conjunto de poemas em verso, um grupo de sete textos que, por sua constituição fônica em quatorze hendecassílabos travados por par de rimas nos quartetos e por par ou trio de rimas nos tercetos, pode-se considerar como radicalizações experimentais da forma tradicional do soneto.

Poemas anfigurados que se situam na linha dos bestialógicos³⁶, esses sonetos apresentam um léxico quase totalmente estranho e inusitado, formado de neologismo em cujos radicais de identificar marcas gregas e latinas de modo predominante e até hipotéticas. Como se isso fosse pouco, alguns desses radicais são homônimos, dificultando a interpretação, ou melhor, a decifração.

Certa ocasião, ao comentar tais sonetos, Jorge de Sena afirmou terem sido eles escritos segundo alguns princípios de estruturação: esvaziamento serântico, denominado por ele de "dessignificação serântica", coerência sintática e dinâmica visual, esta última como proposta pessoal ou como vontade estilística, já que Sena fala em "intencionalidade visual"³⁷. Noutra parte, apontará ainda outro aspecto, o quarto, para nós mais visível do que o visual proposto como intencionalidade; trata-se do aspecto fônico, cuja complexidade funcionária, no leitor, como estímulo e participação subliminares:

O que eu pretendo é que as palavras deixem de significar serânticamente, para representarem um complexo de imagens suscitadas à consciência lírica pelas associações sonoras que as compõem.³⁸

Evidentemente, quer acateros ou não as explicações do poeta, Jorge de Sena se valeu, para a composição desses sete textos, do elemento que Burke define como "expectativa categórica", isto é, aquela anterioridade formal que nos faz (leitores e autores) sentir atraídos por uma forma enquanto forma:

Poderos notar, na forma convencional, o elemento de "expectativa ca-

36. G. Campos, Pequeno Dicionário de Arte Poética, p. 33

37. TM, p. 123

38. ME, p. 132

tegórica". Isso é, enquanto as antecipações e satisfações da forma progressiva e repetitiva surtem durante o processo de leitura, as expectativas de forma convencional podem ser anteriores à leitura. Se alguém se põe a ler um soneto, indiferente ao que o soneto lhe vai dizer, faz certas exigências formais a que o poeta deve satisfazer.³⁹

Tendo em vista essa expectativa categórica e ao mesmo tempo aquelas características já apontadas pelo próprio Sena que nos remetem a uma experimentação literária que avança o lirismo da literatura na direção da "prosódia pura"⁴⁰, teremos condições de tentar uma análise e interpretação desses sonetos.

A visualidade do soneto, ou seja, aquilo que nele nos permite sua redição - sua métrica - constitui nosso canal perceptivo do plano fônico. Os sete poemas - "Panderos", "Anóxia", "Urânia", "Arátia"⁴¹, "Na transtornância...", "Anflata cuanitere" e "Aflia..."⁴² seguem muito de perto a convencionalidade clássica. Quanto ao ritmo de intensidade, os versos são heroicos ou são sáficos; quanto à rima, todos os textos têm os oito versos iniciais (ordenados em quartetos) travados pelo esquema AB-BA - ABBA, e têm os versos finais com as seguintes variantes distributivas que a tradição também registra: CCD EED, CDE CDE, CDC DCD, CCD CCD. Apenas "Na Transtornância..." --- em harmonia com o que o título sugere --- apresenta uma organização diferente para a parte final: um quarteto, com rima CDCD, seguido de um dístico com rima EE.

A orquestração sonora conseguida com recursos privilegiados por simbolistas e neo-simbolistas, embora tão antigos como a literatura, aproximam os textos da música, reforçando o arabesco dos sons articulados, reduzindo, senão eliminando, o traço projetivo próprio da poesia. Essas marcas de prosódia pura, ou seja, as aliterações, as coliterações, as assonâncias, os ecos, etc., se reiteram em todos esses sonetos e com tal profusão que seria monótono transcrever todas as suas realizações. Em todo caso, destacamos de "Arátia":

erínea, erítia, erótia, erânia, egídia,

e de "Aflia"

Retienos, redineros, relizeros,

versos onde a aliteração e o eco percorrem toda a extensão; e tais este, de "Panderos":

39. K.Burke, op. cit., p. 130

40. E. Souriau, La correspondencia de las artes, pp.121-123, 128-129.

41. ME, pp. 115-118.

42. PG, pp. 58-59, 89-90, 147-148

tão placitantes como o pedipeste,

com incidência marcante, quase exclusiva, de oclusivas surdas e sonoras: /k/, /p/, /t/ e /d/.

É possível estabelecer, em alguns dos sonetos, as relações sintáticas, graças aos morfemas nexivos, mantidos com seu significante original, como também aos sufixos acrescentados às palavras criadas pelo poeta, como se percebe nestas estrofes de "Anóxia":

Que mariniais sob tão pora luva
de esbranforida pela retinada
não dão volpúcia de irajar anteada
a que roltinea se adarenta ocuva?

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

O procedimento percebido nesses versos, o de preencher uma estrutura sintática com neologismos criados pelo autor, remete-nos aos textos de Charles F. Hockett⁴³ e Robert Hall Jr.⁴⁴, onde se referem a dois tipos de elementos da língua, o primeiro nominando-os "functors" e "contentives", e ambos lembrando a denominação "bones" e "flesh forms", como se lê neste trecho do segundo autor:

These grammatical elements serve as a kind of framework on which meaningful contentives may be hung, provided they fit the structural pattern (others prefer the simile of a skeleton of functors and grammatical relationships, which may be clothed with the flesh of contentives)⁴⁵

Amos utilizam-se, como ilustração desse processo, do texto, "Jabberwocky" do livro Through the Looking-Glass, de Lewis Carroll, onde o autor preenche uma estrutura gramatical coerente com palavras (contentives) meaningless, or at best vaguely suggestive of words in normal use.⁴⁶ Segundo eles, o fato de Alice julgar perce

43. "The grammatical core", A Course in Modern Linguistics, pp. 261-267.

44. "Grammar and 'Inner Form'", Introductory Linguistics, pp.124-129.

45. Ibid., pp. 126-127

46. Ibid., p. 126.

ber idéias familiares, seria resultado menos das palavras sugestivas, do que do esquema gramatical familiar.

Ainda no nível *semântico* é possível estabelecer-se formas estruturais, sugeridas pelo esquema sintático, pela pontuação, por índices temporais. Assim, em "Panderos" e "Amélia" percebermos uma estrutura acumulativa, numa seqüência de invocações, sugerida pela interjeição "ó" e por sintagmas nominais, no segundo. Em "Urânia" deduz-se a forma repetitiva de uma sucessão de imagens descritivas; a sugestão de uma figura em movimento depreende-se das formas gerundiais; do prefixo *trans-* em *trans-curva* e *transcorre*; do sufixo -*il* e -*el* em *juvenil*, *firbril* e *filível*; das evocações *semânticas* dos vocábulos *transcorre*, *repente*, *esolve*, *avante*, *vaivinado*; da oposição que constitui o verso final, que, pelo antecedente dia, sugere um contraste entre dois momentos temporais (*noturno ao dia* e *luzardente ao cado*). "Aflia" lembra a forma silogística, pois o quinto e o último versos, iniciados por um travessão, semelhar conclusões dos versos anteriores. A mesma forma parece caracterizar o soneto "Anóxia", resclada a forma repetitiva e descritiva: o primeiro quarteto constitui, todo ele, uma interrogação, que faz pressupor uma resposta; entretanto, a expectativa é frustrada, pois todo o segundo quarteto e o primeiro terceto são descritivos, voltando a interrogação no último quarteto, acrescida da extorsão.

Então, todos esses índices do plano fônico e *semântico*, em conjunto, conferem um significado global a esses sonetos, significado sentido mais como atmosfera do que apreendido intelectualmente. Realiza-se nesses poemas o objetivo proposto por Sena:

Eu não quero ampliar a linguagem corrente da poesia; quero destruí-la como significação, retirando-lhe o carácter mítico-*semântico*, que é transferido para a sobreposição de imagens (no sentido psíquico e não estilístico), compondo um sentido global, em que o gesto imaginado valha mais que a sua mesma designação.⁴⁷

Essas experiências parecem enraizadas na concepção de poesia como uma função lúdica, conforme leros em Huizinga⁴⁸; a poesia visualiza a realidade por uma ótica diversa daquela da lógica e da causalidade.

Ao ressaltar o carácter enigmático, o "mistério" da palavra poética, ao mesmo tempo lembrando que os gregos exigiam que a palavra do poeta fosse obscura e citando o *trobarclus* dos trovadores medievais, considera Huizinga:

As escolas líricas modernas, que se movem e residem em domínios geralmente inacessíveis e gostam de envolver o sentido numa palavra enigmática, permaneceram, portanto, fiéis à essência de sua arte.⁴⁹

47. ME p. 165.

48. "O Jogo e a Poesia", *Homo Ludens*, pp. 133-150.

49. *Ibid.*, p. 150.

O jogo como liberdade absoluta do espírito criativo baseia o princípio de transformação que rege a lírica moderna, na qual se insere a poesia de Sena. O experimentalista que vive apontando no seu fazer poético, nos vários níveis fônicos, na mobilização das formas serânticas, radicalizam-se nesses poemas de "dessignificação serântica". Atualizam eles alguns conceitos surgidos com Baudelaire e que vão resultar na liberação total da fantasia como faculdade criadora; ligando a idéia de "arabesco", considerado como as linhas e os movimentos livres do objeto, ao da frase poética, ele assina a conceitual, segundo leros em H. Friedrich:

é uma sequência pura de sons e movimentos, capaz de formar uma linha horizontal, uma ascendente ou descendente, uma espiral, um ziguezague de ângulos sobrepostos. E justamente por isso tem a poesia pontos de contacto com a música e com a matemática.⁵⁰

Nos sonetos de Sena, a construção sintática coerente servindo de arcabouço a um vazio serântico, faz-nos pensar numa estrutura geométrica, construída, que represente o controle máximo da linguagem por meio de uma atividade intelectual. Não por acaso, os "Quatro sonetos a Afrodite Anadiomena" lembram o soneto "Venus Anadyomene", de Rimbaud, que desfigura um símbolo de beleza; Sena contrapõe-se à lírica de Rimbaud que destrói toda ordem e coerência, pois procura justamente evocar toda a beleza do mito por meio apenas de uma estrutura de perfeita ordem e coerência, dispensando conteúdos serânticos.

Os sonetos reiteram, assim, ao conceito do abstrato proposto por Friedrich:

Deve antes designar aqueles versos, grupos de versos, frases que, bastando-se a si mesmos, representem dinâmicos linguísticos puros e, por meio destes, destruir até à incompreensibilidade, ou não tolerar, de todo algum, um possível vínculo de realidade dos conteúdos.⁵¹

Aproximar-se da concepção de poesia pura, ou seja, da "desconcretização": a libertação poética da matéria da experiência cotidiana.

Entretanto, a desconcretização de conteúdos não significa afastamento da realidade cotidiana; justamente em sua realização como um alto jogo formal, ela é o "elemento dissonante" que o poeta liricamente apresenta às pressões da sociedade de consumo.⁵² Na sua recusa da linguagem como comunicação, na busca do "mistério" da pa-

50. Estrutura da Lírica Moderna, p. 57

51. Ibid., p. 75

52. A esse respeito leros em Adorno:

Essa exigência feita à lírica, todavia, a exigência da palavra virginal, é em

lavra poética, na procura dos "dinamistas linguísticos puros", está dando vazão a um anseio de liberdade que o caracteriza radicalmente e está respondendo artisticamente a sistemas coisificantes.

BIBLIOGRAFIA

1. Textos de Jorge de Sena

Poesia I. Lisboa: Moraes, 1961.

Metamorfozes. Lisboa: Moraes, 1963.

Peregrinatio ad Loca Infecta. Lisboa: Portugalia, 1969.

Arte de Música. Lisboa: Moraes, 1972.

Exorcistos. Lisboa: Moraes, 1972.

"Falando com Jorge de Sena (Entrevista)", O Tempo e o Modo (Lisboa), 59 (04/1968): 409-430.

2. Textos de crítica literária e linguística

ADORNO, T.W., "Lírica e Sociedade", in Textos Escolhidos. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e Roberto Schwarz. São Paulo: Abril Cultural, 1983, pp. 193-208.

BURKE, Kenneth. Teoria da Forma Literária. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969.

CAMPOS, Geir. Pequeno Dicionário de Arte Poética. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1965.

FRIEDRICH, Hugo. Estrutura da Lírica Moderna. Trad. Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

HALL JR., Robert A. Introductory Linguistics. Philadelphia - New York: Chilton Books, 1967.

si resta social. Implica o protesto contra um estado social que todo indivíduo experimenta como hostil, alheio, frio, opressivo, e imprime negativamente esse estado na formação lírica: quanto mais pesa esse estado, mais inflexivelmente lhe resiste a formação, não se curvando a nada de heterônomo e constituindo-se inteiramente segundo a lei que lhe é própria. Seu distanciamento da pura existência torna-se a medida do que há nesta de errado e de ruim... A idiossincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo... ("Lírica e Sociedade", p. 195)

HOCKETT, Charles F. A Course in Modern Linguistics. New York: Macmillan, 1971.

HUIZINGA, Johan. Homo Ludens. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 1971.

SOURIAU, Étienne. La Correspondencia de las Artes. México: Fondo de Cultura Económica, 1965.