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

DAIANE WALKER ARAUJO

Jorge de Sena e a recusa dialética ao fingimento pessoano

Versão corrigida

São Paulo
2017

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

Jorge de Sena e a recusa dialética ao fingimento pessoano

Versão corrigida

De acordo
São Paulo, 30 de outubro de 2017

Daiane Walker Araujo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras. Pesquisa realizada com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo nº 2015/11849-2.

Orientador:
Prof. Dr. Caio Márcio Poletti Lui Gagliardi

São Paulo
2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

A658j Araujo, Daiane Walker
 Jorge de Sena e a recusa dialética ao fingimento
 pessoano / Daiane Walker Araujo ; orientador Caio
 Márcio Poletti Lui Gagliardi. - São Paulo, 2017.
 148 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Clássicas e
Vernáculas. Área de concentração: Literatura
Portuguesa.

1. Jorge de Sena. 2. Fernando Pessoa. 3. Poética
do Testemunho. 4. Poética do Fingimento. I.
Gagliardi, Caio Márcio Poletti Lui, orient. II.
Título.

ARAUJO, Daiane Walker

Jorge de Sena e a recusa dialética ao fingimento pessoano

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras. Pesquisa realizada com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo nº 2015/11849-2.

Aprovada em: ____/____/____

Banca Examinadora

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Aos meus pais

RESUMO

ARAUJO, Daiane Walker. Jorge de Sena e a recusa dialética ao fingimento pessoano. 2017. 149 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

O estudo propõe-se a revisitar os desdobramentos da relação intelectual e poética de Jorge de Sena com Fernando Pessoa, vistos da perspectiva dialética na qual assenta o pensamento seniano. Tendo como principal referência crítica os estudos compilados em *Fernando Pessoa & Cª Heterónima* (1982), procura-se associar o desenvolvimento das teses de Sena sobre o fingimento pessoano, considerando a sua abordagem evolutiva, com diálogos intertextuais, presentes na poesia de Sena, nos quais se verifica a assimilação criativa e a readaptação da “lição” deixada pelo poeta modernista às proposições da poética testemunhal. Trata-se de uma relativização da recusa ao fingimento, expressa por Sena em seu importante “Prefácio” (1960) à primeira edição de *Poesia-I*, por meio da qual se busca conciliar a “educação” que Sena atribui ao conceito estético de Pessoa com a ressonância dessa consciência no interior de sua poesia.

PALAVRAS-CHAVE: Jorge de Sena; Fernando Pessoa; Poética do Testemunho; Poética do Fingimento; Intertextualidade.

ABSTRACT

ARAUJO, Daiane Walker. Jorge de Sena and the dialectic refusal of Pessoa's poetic pretense. 2017. 149 p. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

This study proposes to revisit Jorge de Sena's intellectual and poetic relationship with Fernando Pessoa by taking into account the dialectical perspective in which Sena's thought is grounded. We take as the main critical reference the studies compiled in *Fernando Pessoa & C^a Heterónima* (1982), in which the development of Sena's theses on Pessoa's poetic pretense can be associated with intertextual dialogues present in Sena's poetry. In this context, we observe Sena's creative assimilation and re-adaptation of the "lesson" left by the modernist poet into the propositions on what he called the poetics of testimony. This means an attenuation of the refusal of Pessoa's poetic pretense, first expressed by the author in his important "Preface" (1960) to the first edition of *Poesia-I*, by seeking to reconcile the "education" that Sena attributes to Pessoa's aesthetic concept of pretense with the resonance of this consciousness within his own poetry.

KEYWORDS: Jorge de Sena; Fernando Pessoa; Poetics of Testimony; Poetics of Pretense; Intertextuality.

ABREVIATURAS

JORGE DE SENA

AOV — *Amor e outros verbetes*. Edição de Mécia de Sena. Lisboa: Edições 70, 1992.

CC — *Uma canção de Camões*. Lisboa: Portugalíia Editora, 1966.

DTL — *Dialéticas Teóricas da Literatura*. Lisboa: Edições 70, 1978.

DTP — *O dogma da trindade poética (Rimbaud) e outros ensaios*. Edição de Mécia de Sena. Porto: Edições Asa, 1994.

ECLB — *Estudos de Cultura e Literatura Brasileira*. Edição de Mécia de Sena. Lisboa: Edições 70, 1988.

ENT — *Entrevistas 1958-1978*. Obras completas. Edição de Mécia de Sena e Jorge Fazenda Lourenço. Lisboa: Guimarães, 2013.

FPCH — *Fernando Pessoa & C^a Heterónima* (Estudos coligidos 1940-1978). Edição de Mécia de Sena. 3^a edição revista e aumentada. Lisboa: Edições 70, 2000.

IR — *Inglaterra Revisitada*. Edição de Mécia de Sena. Lisboa: Edições 70, 1986.

LI — *A Literatura Inglesa*. 2^a ed. Lisboa: Cotovia, 1989.

LP^{II} — *Estudos de Literatura Portuguesa-II*. Edição de Mécia de Sena. Lisboa: Edições 70, 1988.

LP^{III} — *Estudos de Literatura Portuguesa-III*. Edição de Mécia de Sena. Lisboa: Edições 70, 1988.

MM — *Maquiavel, Marx e outros estudos*. 2^a ed. Lisboa: Cotovia, 1991.

P1 — *Poesia 1*. Obras completas. Edição de Jorge Fazenda Lourenço. Lisboa: Guimarães, 2013.

P2 — *Poesia 2*. Obras completas. Edição de Jorge Fazenda Lourenço. Lisboa: Guimarães, 2015.

P26 — *Poesia de 26 Séculos: de Arquíloco a Nietzsche*. 3^a ed. Porto: Asa, 2001.

SF — *Sinais de Fogo*. Edição de Mécia de Sena. 4^a ed. Lisboa: Edições 70, 1988.

FERNANDO PESSOA

AC — *Poesia completa de Alberto Caeiro*. Edição Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

AdC — *Poesia de Álvaro de Campos*. Edição de Teresa Rita Lopes. 2^a ed. Porto: Assírio & Alvim, 2013.

- CDP** — *Cartas entre Fernando Pessoa e os directores da presença*. Edição e estudo de Enrico Martines. Vol. II. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998.
- CJGS** — *Cartas de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões*. Introdução, apêndice e notas do destinatário. 2ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982.
- EAARP** — *Escritos autobiográficos, automáticos e de reflexão pessoal*. Edição de Richard Zenith. Colaboração de Manuela Parreira da Silva. Traduções de Manuela Rocha. São Paulo: A Girafa, 2006.
- EGL** — *Escritos sobre génio e loucura*. Edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006.
- FPI** — *Poesia 1902-1917*. Edição de Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas e Madalena Dine. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.
- FPII** — *Poesia 1918-1930*. Edição de Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas e Madalena Dine. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.
- FPIII** — *Poesia 1931-1935 e não datada*. Edição de Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas e Madalena Dine. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.
- LD** — *Livro do desassossego*. Organização de Richard Zenith. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- M** — *Mensagem*. Organização de Caio Gagliardi. São Paulo: Hedra, 2007.
- OP** — *Obra poética*. Organização, introdução e notas por Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1972.
- OEP** — *Obras em prosa*. Organização, introdução e notas por Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976.
- PDE** — *Páginas de Doutrina Estética*. 2ª ed. Seleção, prefácio e notas de Jorge de Sena. Lisboa: Ed. Inquérito, 1964.
- PEAdC** — *Prosa escolhida de Álvaro de Campos*. Edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. Porto: Assírio & Alvim, 2015.
- PIAI** — *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1966.
- PI** — *Poemas Ingleses: Antinous, Inscriptions, Epithalamium, 35 Sonnets e dispersos*. 3ª ed. Prefácio, traduções e notas por Jorge de Sena. Lisboa: Ática, 1987.
- PPV** — *Prosa publicada em vida*. Edição de Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.
- TF** — *Textos filosóficos*. Vol. 1. Estabelecidos e prefaciados por António de Pina Coelho. Lisboa: Ática, 1968.
- TH** — *Teoria da Heteronímia*. Edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. Porto: Assírio & Alvim, 2012.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
I. A “lição” de Fernando Pessoa	18
II. A abordagem evolutiva nos estudos pessoanos de Jorge de Sena: leituras dos anos 40	29
1. A evolução de Fernando Pessoa segundo ele mesmo.....	29
2. Da perspectiva evolutiva como método crítico.....	33
3. Evolução ou não: convergências entre Sena e Pessoa.....	38
3.1. “Prefácio e notas a <i>Páginas de Doutrina Estética</i> ” (1944-46).....	39
3.2. “Fernando Pessoa, indisciplinador de almas” (1946).....	40
III. A abordagem evolutiva nos estudos pessoanos de Jorge de Sena: leituras dos anos 50 e 60..	45
1. “Introdução ao <i>Livro do Desassossego</i> ” (1964-69).....	46
2. “Ela canta, pobre ceifeira” (1965-66).....	60
IV. As máscaras do poeta: Sena, Pessoa, Keats	68
V. Jorge de Sena & C ^a Heterônima: uma antologia intertextual	88
1. “Sei a verdade e sou feliz”: a descoberta do <i>outro</i> na gênese do poeta.....	89
2. “Não procures nem creias: tudo é oculto”: ainda o problema da verdade.....	96
3. “O poeta é um fingidor”: a experiência imaginada.....	104
4. “Chove. Meu ser (quem sou) renego...”: as cisões do sujeito da escrita.....	116
5. “E tal qual fui, não sendo nada, eu seja!”: o drama de não-ser.....	127
AGRADECIMENTOS	141
BIBLIOGRAFIA CITADA	142

Não afirmo que tudo seja flutuante, porque isso seria afirmar; mas tudo é de facto flutuante para o nosso entendimento, e a verdade, desdobrando-se-nos em verdades várias, desaparece, porque não pode haver múltipla.

Fernando Pessoa

INTRODUÇÃO

Quando Jorge de Sena publicou a primeira compilação de sua obra poética, *Poesia-I* (1961), iniciou-a por um prefácio que acabou por se tornar uma espécie de manifesto literário, tanto de base teórica, quanto de teor revolucionário. Como toda a revolução, o seu gesto crítico apontava para um desejo de *transformação do mundo*, em que a *obra de arte* deveria assumir-se como *obra de ação*. A transformação começaria, portanto, no interior da própria linguagem, com a proposição de um novo conceito de poesia, em que o binômio *confissão romântica* e *fingimento pessoano* mostra-se transfigurado em uma síntese superativa: a poética do *testemunho*.

Esse divisor de águas marcou para sempre a recepção crítica da obra de Jorge de Sena, mas, na maior parte das vezes, com ênfase no que diz respeito à *distância* que essas palavras do poeta interpuseram entre a sua poesia e as revoluções literárias que a precederam. Pois não seria ousadia demais buscar as aproximações entre o testemunho e o fingimento, quando Sena declarou a sua “repugnância” ao artifício heteronímico?

Entretanto Jorge de Sena tinha um espírito subversivo e contrário às ortodoxias. É ele próprio quem o reconhece no “Prefácio” à 3ª série das *Líricas Portuguesas* (1958, p. 15-16):

Muitas vezes, o que torna mais original uma personalidade, ou constitui até a sua única originalidade, é precisamente a maneira como não é capaz de conformar-se com o que se propõe ser. Já alguém disse que a heterodoxia é o sal da terra; e as heterodoxias são, em geral, menos volitivas e voluntárias que as ortodoxias.

Este estudo procura percorrer o que terá sido a relação *heterodoxa* de Jorge de Sena com Fernando Pessoa. Não para mostrar que a poética testemunhal não é o que se propõe a ser, tampouco para discutir que algo tenha escapado ao exercício da vontade do poeta; antes, para colocar em relevo a parte de *assimilação* do fingimento pelo testemunho, uma vez que lhe valeu uma “educação” estética – e também ética, mas às avessas, pelo muito que Sena absorveu do “amoralismo” da liberdade de espírito pessoana. Nesse sentido, busca-se deslocar a criação seniana dos “antípodas” de Fernando Pessoa, como afirmou Luciana Stegagno Picchio (2000) e da concepção de que Sena teria sido um “anti-Pessoa”, proposta por Eduardo Lourenço (1986).

O trabalho parte de uma reflexão (capítulo I) sobre o aspecto *dialético* pelo qual se processa a recusa ao fingimento, em momentos que antecedem, coincidem e sucedem o “Prefácio” de 1960. Com isso, procura-se evidenciar os movimentos de aproximação,

contrariedade e apropriação que constituem os elos de Sena com a “lição” deixada pelo poeta de *Orpheu*.

Os capítulos II e III pretendem traçar a imagem do “Pessoa” de Jorge de Sena, concebida pelo crítico ao longo de quase quarenta anos de investigação sobre o fingimento pessoano. Trata-se de uma leitura sistemática, e de carácter eminentemente descritivo, dos textos reunidos em *Fernando Pessoa & C^a Heterónima (Estudos Coligidos 1940-1978)*, 1^a edição em dois volumes (1982) e 2^a e 3^a edições em apenas um volume (1984 e 2000), organizados por Mécia de Sena. Mediante o sentido totalizante que o compêndio dos estudos de Sena busca configurar, a pesquisa se ancora em uma questão específica, que se mostra bastante saliente no interesse de Jorge de Sena em compreender os efeitos da descoberta heteronímica sobre a poética de Fernando Pessoa: a hipótese de que o fenómeno da despersonalização teria provocado uma *evolução* em seus procedimentos de escrita, tanto no que diz respeito às suas escolhas estilísticas, quanto no aprofundamento de seu conceito estético. Desse ângulo, percebe-se que a sua descrição dos caminhos evolutivos do fingimento pessoano vai se configurando, paulatinamente, como um contraponto a ser recusado, pelo que representava enquanto negação da humanidade do poeta.

À luz dessa compreensão seniana sobre o que teria sido a radical experiência poética de Pessoa, bem como da crítica manifesta a alguns aspectos de sua visão estética, os capítulos IV e V procuram articular o “Pessoa” de Jorge de Sena à sua própria produção poética. A abordagem empregada se baseia em uma perspectiva intertextual e interpoética, pela qual se transitou por diferentes concreções textuais em que será possível flagrar um Jorge de Sena em seus diferentes diálogos com Pessoa.

Inicialmente, tomamos o poema “A máscara do poeta” (1959), de Sena, no qual se apresenta um “perfil” (humano e estético) do poeta inglês John Keats, como eixo de análise da apropriação seniana do conceito de “máscara”, à luz das poéticas de Keats e de Pessoa. Em outras palavras, busca-se mostrar tanto como Sena se apropria da moderna concepção de poesia pessoana, principalmente no que diz respeito ao desdobramento do sujeito poético na linguagem, como também recusa o artifício do fingimento, ao buscar exprimir a própria face, ainda que transfigurada, na formulação de sua personalidade poética.

Por fim, elaboramos uma antologia de poemas de Sena em que se evidenciam pontos de contato com diversos motivos temáticos (e existenciais) da escrita pessoana. Os poemas foram divididos em cinco seções, através das quais tencionamos explorar a singularidade com que tais tópicos do fingimento poético vão sendo absorvidos, transfigurados, revistos e considerados dialeticamente no interior de uma nova definição de poesia.

Referências na recepção crítica seniana

A delimitação de nossos objetivos de pesquisa tomou como ponto de partida dois textos de referência da recepção crítica de *Fernando Pessoa & Cª Heterónima*: o primeiro, “Jorge de Sena e Fernando Pessoa”, de Arnaldo Saraiva, foi proferido no *Colloquium in Memory of Jorge de Sena*, realizado na University of California, em Santa Barbara, em abril de 1979; é, portanto, anterior aos volumes publicados em 1982. O segundo, intitulado “Lendo Jorge de Sena leitor de Fernando Pessoa”, de Jorge Fazenda Lourenço, foi ao ar na revista *Pessoa Plural*, nº 2, em fins de 2012.

O artigo de Arnaldo Saraiva consiste em uma espécie de prólogo de uma obra que ainda estava para vir a lume: o crítico faz um inventário, em ordem cronológica, de vinte e quatro textos de Sena sobre Pessoa, até então dispersos ou inéditos, revelando algumas notas bibliográficas do autor, circunstâncias de escrita e de publicação, dificuldades de Sena em acessar os manuscritos do poeta (o que comprometeu alguns projetos editoriais, como a edição do *Livro do Desassossego*), além de uma apresentação sumária do conteúdo de cada texto. Arnaldo Saraiva busca mostrar a importância desses estudos para a fortuna crítica pessoana, situando o autor de *Fidelidade* ao lado de grandes decanos de uma obra ainda em vias de ser descoberta: “Porque, entre 1940 e 1978, Jorge de Sena dedica a Pessoa textos que pela sua quantidade colocam o seu autor ao lado de João Gaspar Simões e de Adolfo Casais Monteiro, e pela sua qualidade o colocam ao lado dos mais altos especialistas pessoanos” (SARAIVA, 1981, p. 238).

Arnaldo Saraiva pretende, ainda, dar-nos uma moldura biográfica dos fatos que circundaram as relações entre Sena e Pessoa: se, na “Carta a Fernando Pessoa” (1944), Sena afirma não tê-lo conhecido pessoalmente, no artigo “Vinte e cinco anos de Fernando Pessoa” (1960) revelará, em tom quase anedótico, o fato de o poeta ter sido vizinho de sua tia-avó, a qual Sena frequentava quando adolescente e “às vezes encontrava lá aquele senhor suavemente simpático, muito bem vestido, que escondia no beijo de cima o riso discretamente casquinado” (FPCH, p. 130). Mas é apenas em 1937, com a leitura de *Mensagem*, e em 1938, com o nº 48 da *Presença*, dedicado a Pessoa, que Sena descobre a importância do poeta, o que lhe desperta um interesse profundo, que o acompanhará do início ao fim de sua carreira literária. De fato, seu segundo texto crítico publicado fora uma carta dirigida à revista *Presença*, em 1940 (ano seguinte à sua própria estreia literária, com o poema “Nevoeiro”), sobre o poema “Apostila”, de Álvaro de Campos; o último texto de Sena sobre o poeta, “O ‘Meu Mestre Caeiro’ de Pessoa e outros mais”, data de fevereiro de 1978, quatro

meses antes de sua morte; e um de seus derradeiros projetos editoriais era, justamente, *Fernando Pessoa & Cª Heterónima*.

Diante da prolongada dedicação de Jorge de Sena ao poeta, a qual se dá, não esqueçamos, em concomitância com sua própria produção poética, Arnaldo Saraiva não hesita em sugerir a possível influência que Pessoa teria exercido sobre seu investigador. Trata-se de uma semente que Saraiva lança, em 1979, para os futuros estudiosos de tal obra. Não obstante, seu texto se encerra situando num mesmo plano de importância ambos os poetas, cujas obras “iluminam-se e enriquecem-se mutuamente”, por serem ambas representantes de “uma cultura simultaneamente nacional e universalista, como poucas hoje em dia há” (SARAIVA, 1981, p. 256).

O estudo crítico de Jorge Fazenda Lourenço, por sua vez, propõe um levantamento dos temas centrais da recepção de Pessoa por Jorge de Sena, buscando articulá-los entre si e, ainda, com os momentos biográficos ou de interesse crítico da carreira literária, editorial e acadêmica de Sena. Para tanto, o autor divide os vinte e três textos da referida obra em quatro períodos distintos:

[...] um primeiro que termina com a edição, em 1946, das *Páginas de Doutrina Estética*; um segundo, em 1959, com a comunicação ao colóquio da Bahia, “‘O poeta é um fingidor’ (Nietzsche, Pessoa e outras coisas mais)”; um terceiro que culmina com a edição dos *Poemas Ingleses*, em 1974, e o seu extenso prefácio “O heterônimo Fernando Pessoa e os *Poemas Ingleses* que publicou”; e um derradeiro que inclui as suas duas últimas intervenções públicas, em 1977 e 1978, em dois colóquios pessoanos.

(LOURENÇO, 2012, p. 93)

Essa divisão, que não pretende estabelecer “fases” estanques para os estudos de Sena, mas sim propor uma articulação entre os focos de análise de cada período, permitiu-nos visualizar, com clareza de detalhes, o desenvolvimento das linhas de força do pensamento seniano, em correlação com a fortuna crítica pessoana, que começava a se estabelecer a partir dos anos 40. Além disso, abriu caminhos para discutirmos algumas relações entre as poéticas de ambos os autores. Destacamos, abaixo, alguns pontos que consideramos mais relevantes para os objetivos de nossa pesquisa.

Do primeiro período da crítica seniana sobre Pessoa, o autor infere um procedimento importante, não apenas do método, como também do ponto de vista de Jorge de Sena (o que revela a precocidade de sua consciência crítica): a “atenção que presta aos textos, num tempo em que o que parecia interessar, sobretudo, a crítica era o ‘caso’ (psicológico, para uns; social, para outros) do poeta dos heterônimos” (LOURENÇO, 2012, p. 90). Se já nesse momento

(anos 40) Sena revela uma inclinação para a crítica textual, a partir dos anos 60 esse será um dos procedimentos de base do seu método analítico, até mesmo teorizado em mais de uma ocasião¹. Assim, segundo Fazenda Lourenço, a criação heteronímica, sendo a pedra de toque para se “desvendar” o enigma pessoano, figura como “tema central” desse período: “Os comentários de Jorge de Sena tentam, progressivamente, dar uma inflexão crítica a estas questões, deslocando-as do plano do psicologismo literário para o plano estético da modernidade literária e filosófica” (p. 95).

O período dos anos 50, para o autor, é “um tempo de aprofundamento crítico” de Sena, devido ao acesso que vai tendo ao espólio pessoano, bem como às publicações de seus inéditos e aos estudos que começam a surgir sobre o poeta. É nesse momento que o crítico volta sua atenção para os poemas de Pessoa escritos em inglês, bem como para as suas relações com a cultura e a literatura inglesas – o que resultará na tradução e na publicação dos *English Poems*, em 1974.

O artigo “Vinte e cinco anos de Fernando Pessoa” (1960), que abre o terceiro período, é compreendido pelo autor como “um texto simultaneamente de ligação e de ruptura” (p. 102). De *ligação*, pelo relato autobiográfico a que já nos referimos, e que Fazenda Lourenço interpreta como uma “narrativa de inscrição, pelo acaso biográfico, na tradição modernista”. Segundo o autor, esse desejo já teria se manifestado na “Carta a Fernando Pessoa” (1944), pela referência que esta faz à carta que Carlos Queiroz ([1936] 1993) destinara ao poeta. Essa “vontade de inscrição” no modernismo português estaria relacionada à seguinte coincidência:

Jorge de Sena publica o primeiro livro de poemas, em 1942, no mesmo ano em que começa a ser editada a obra poética (completa) de Fernando Pessoa. Embora o fundamental da poesia deste já não estivesse inédita, o fato é que se cria, com a primeira edição da sua poesia em livro (com a exceção da *Mensagem* e dos *English Poems*), um efeito de co-existência entre Pessoa e os poetas estreados em livro nos anos 40 que lhes atribui uma paradoxal contemporaneidade.

(Lourenço, 2012, p. 91)

Fazenda Lourenço lembra, ainda, que o “Prefácio” a *Poesia-I* (obra que reúne os quatro primeiros livros de poemas de Jorge de Sena e um inédito) data desse mesmo ano – e é justamente nesse texto que Sena, não como crítico, mas como poeta, estabelece a sua concepção estética em contraposição à poética pessoana.

O tema de nossa pesquisa focaliza, pois, não as influências que Pessoa teria incutido na mente criativa de Jorge de Sena, como sugere Arnaldo Saraiva, mas sim o movimento de

¹ Cf. “Sistemas e Correntes Críticas”, DTL, p. 109-167; “Introdução Metodológica”, CC, p. 13-33.

ligação e de *ruptura* que, segundo os estudos de Fazenda Lourenço e com base nos resultados do trabalho que realizamos, caracterizaria a *recusa dialética* de Sena ao fingimento pessoano.

I. A “lição” de Fernando Pessoa

Fernando Pessoa (de quem afinal já se gastou o desafinado disco de me acharem discípulo – quando ele é que o é meu, pelo muito que, criticamente, o expliquei por mim) [...].

(“Post-fácio” a *Metamorfoses*, P1, p. 381)

Toda tentativa de aproximação ou distanciamento de Jorge de Sena a Fernando Pessoa, se almeja contemplar a complexidade do que terá sido essa relação, não poderá ignorar a base fundamentalmente dialética, de inspiração hegeliana, do pensamento seniano. Como salienta Jorge Fazenda Lourenço², o princípio dialético que move os contrários para sintetizá-los em uma proposição nova, com perspectivismo histórico, fora incutido na formação filosófica do poeta e passou a constituir a sua visão de mundo, com repercussão tanto na sua metodologia crítica, quanto nas suas concepções sobre o fazer poético, seu e dos outros. Assim, o sentido de contradição entra como um dado da própria coerência do poeta, quando se entende a sua obra como uma constante revisitação de si mesma e do legado deixado por uma tradição literária, antiga ou recente, vastamente conhecida por ele.

A título de exemplo dessa visão dialética, note-se a maneira como Sena interpreta o movimento surrealista (DTP, p. 201-205). A seu ver, o surrealismo representou a “integração” de diferentes tendências literárias desde o Romantismo, o que teria sido possível pela “consciência de o ‘diálogo’ entre opostos ser levado até a destruição – e à criação de uma nova realidade”. Trata-se, para Sena, de uma tensão dialética baseada na “lógica de contradição” de Hegel, que estabelece que “uma coisa *é* e *não é* ao mesmo tempo”.

É desse ponto de vista de um *diálogo entre opostos* que procuraremos considerar as interlocuções que Sena foi estabelecendo com Pessoa ao longo de sua obra. Por vezes, com impessoalidade, apenas enquanto observador e analista dos desdobramentos da poética pessoana; em outras, deliberadamente implicado, tomando o poeta como *alteridade*, em que pesem as tensões com o desejo de conformação da sua própria *identidade autoral*³. Visto que

² “E não deve esquecer-se a presença de Hegel – um Hegel, é certo, à luz de Marx, e ambos à luz de Husserl – na seniana concepção do mundo, nomeadamente no que respeita à lógica dialética da unidade dos contrários e ao perspectivismo histórico – que, reelaborados por Marx e Engels como materialismo dialético e materialismo histórico, são as matrizes primeiras, por exemplo, da metodologia crítica, dualista dialética, de Jorge de Sena [...]” (LOURENÇO, 1987, p. 14).

³ Não entraremos em uma discussão sobre o concepção de autoria, em Jorge de Sena, por ultrapassar o escopo deste trabalho. A expressão usada remete a um princípio crítico do autor: “E tendo sempre presente no espírito que não estamos à procura da personalidade do autor *senão enquanto autor*. O que ele foi pessoalmente não nos

essa relação se estendeu por anos de contato intelectual e poético, é preciso considerar o próprio *tempo* como um fator atuante no encadeamento dialético pelo qual os movimentos de aproximação e recusa foram se estabelecendo.

Evidentemente, não nos cabe aqui buscar a “influência” de Fernando Pessoa na obra de Jorge de Sena. Tampouco incorrer no exagero de que aquela poesia, central nos estudos do crítico, fosse sua mais importante referência literária – sua extensa obra crítica, notadamente a atenção dedicada a Camões, está aí para sugerir o contrário. Pode-se dizer que o fato de Sena revelar um posicionamento cada vez mais crítico em seus estudos pessoanos, em que se destaca a sua própria posição enquanto poeta, foi uma precaução contra a possível atribuição de influência, que sempre rejeitou.

Além disso, o caráter metacrítico de tais estudos, uma vez que estes figuram como verdadeiras respostas à crítica portuguesa de seu tempo, é já um indício de tal interferência do poeta, reclamando uma renovação do pensamento crítico em Portugal, pois que, a exemplo do próprio Pessoa, não se via compreendido por seus contemporâneos. A análise psicologizante, freudiana, intuicionista, impressionista, ingenuamente romântica etc., será sempre atacada por um Jorge de Sena que procurará, de forma cada vez mais sistemática, abordar o texto literário como um *objeto* estético – ainda que no decurso disso não deixe de flertar com aquelas concepções, o que deve ser considerado dentro da perspectiva dialética à qual nos referimos. Fazer a exegese da obra pessoana era, para além de esclarecer ao público a lição mal-entendida que o poeta nos deixara, provocar a renovação dos critérios de análise então empregados e abrir caminhos para a compreensão de sua própria obra.

Esse descontentamento de Sena em relação à recepção crítica de sua poesia foi sintetizado em um poema já da última década de sua vida (14/12/71, P2, p. 652-653), no qual o poeta faz um inventário de uma série de definições pelas quais se procurou rotular o seu estilo ou as suas supostas filiações literárias. Ironizando os leitores que não souberam atentar para a singularidade e o valor intrínseco de sua poesia, Sena presentifica todas as vozes no poema, evidenciando que não há nada que ele não tenha sido, pelo tanto que a crítica lhe atribuíra dos outros:

Quando há trinta anos comecei a publicar,
tentaram assassinar-me com o hermetismo.
Depois, quando se soube que eu sabia inglês,
com insinuações de que eu copiava Eliot.
A seguir, como eu fazia crítica, tentaram

importa nada, já que não nos importaria nem importa para os contemporâneos que nada escreveram e cuja existência nos é perfeitamente indiferente” (DTL, p. 141-142).

uma outra tática: a de louvar-me
 a crítica para diminuir a poesia
 ou vice-versa. Quando publiquei Pessoa,
 passei a ser discípulo de Pessoa. Mas,
 logo que foi público que eu estudava o Camões,
 a crítica logo notou a camonidade dos meus versos.
 Já fui mesmo dado como discípulo
 do Padre José Agostinho de Macedo.
 E sou clássico, barroco, romântico,
 discursivo, surrealista, anti-surrealista.
 obnóxio, católico, comunista,
 conforme as raivas de cada um.
 [...]

Atentemos à ideia de “ser discípulo de Pessoa”. O poema identifica como causa dessa aproximação mestre-discípulo o fato de Sena ter se tornado editor de Pessoa, nos anos 40, quando organiza as *Páginas de Doutrina Estética* (1944-47), primeiro volume de textos em prosa de Fernando Pessoa – função que, aliás, se perpetuará por toda a vida, com a malfadada edição do *Livro do Desassossego*, abandonada pelo crítico em 1969, e as traduções dos *English Poems*, vindas a público (depois de terem sido iniciadas antes mesmo de sua saída de Portugal, em parceria com Adolfo Casais Monteiro) apenas em 1974. O período coincide, assim, com os anos iniciais de sua carreira literária, em que publica seus dois primeiros livros de poesia, *Perseguição* (1942) e *Coroa da Terra* (1946). Esse “discipulado”, sendo que o próprio Pessoa era acusado de “intelectualismo” pela crítica, era naturalmente tomado com reservas pelo poeta em vias de estabelecer uma dicção própria. E, não menos, pela crítica. Veja-se, por exemplo, o que Gaspar Simões (2013, p. 69) escreve, em 1946, em sua resenha sobre *Coroa da Terra*:

Mas os poetas que como Álvaro de Campos ou Jorge de Sena procuram, através do labirinto dos versos, comunicar um pensamento que pressentimos subjacente ao poema, esses, se ao fim nos não permitem apreender intelectualmente, racionalmente, esse oculto sentido, malogram o nosso esforço. É o caso de algumas poesias de Jorge de Sena. Não sendo poeticamente belas como expressão – nem inteligíveis como pensamento – certas das composições do poeta da *Coroa da Terra*, por demasiadamente obscuras, ficam aquém da própria poesia.

Mas é possível imaginar que o próprio Sena tenha fornecido elementos para que a atribuição de “discípulo” fosse-lhe conferida. O seu entusiasmo com a obra que, então, vai se revelando – e com a qual Sena estabelece a intimidade editorial – fica patente nesta carta ao amigo e poeta José Blanc de Portugal, na qual Sena apresenta largamente o seu plano de publicação e critérios de seleção das *Páginas de Doutrina Estética*. Observe-se a maneira como Sena introduz o assunto “Fernando Pessoa” na correspondência:

E cá chegamos, minhas senhoras e meus senhores, à maior atracção! E entrar! Aqui dentro se fala do mais extraordinário espírito que houve em Portugal e arredores e que é moda agora diminuir para se não sentirem tanto os inconvenientes da sua grandeza [...]!

Ninguém diria que este homem deixava uma obra tão formidável - nem com o baú nas unhas tinham dado por isso! Com o muitíssimo mais que lá está: só “notas ao acaso” são aos montes. E a poesia?... Não contando as poesias em francês e inglês, inéditas ou não, e as traduções, do inglês e para o inglês, de inúmeras poesias.⁴

Já na conferência de lançamento das *Páginas*, lida no Ateneu Comercial do Porto, em 12/12/46, contando com a performance de Manuela Porto na leitura de alguns trechos em prosa de Pessoa, Sena faz uma manifestação pública, dir-se-ia enlevada, da importância que a obra pessoana assumira para si. Lembremos o que Sena dizia naquele dia, na comunicação que foi publicada sob o título “Fernando Pessoa, indisciplinador de almas” (FPCH, p. 70):

[Pessoa] É um dos maiores mestres de liberdade e de tolerância que jamais houve. E nada na sua obra e na sua vida, ou na sua fugidia e recatada personalidade civil, como na sua bonomia familiar, o fada para mestre. “*Mestre*” era o Caeiro, dizia; que ele próprio, para tal, nem sabia “*estrelar ovos*”... E não sabe – porque não dá segurança, não dá confiança, *não dá nada*: tira tudo. A força paradoxal do seu mestrado, esse mestrado *à rebours*, consiste, suponho, em ser dada uma extraordinária lição de rigorosa disciplina do espírito (da razão...) por um homem que foi acima de tudo – como ele próprio se classificou em carta a Côrtes-Rodrigues – um “*indisciplinador de almas*”.⁵

O “mestre” Fernando Pessoa, ou melhor, o *antimestre* que ele foi, pois que “não dá nada: tira tudo” e é, sobretudo, um “indisciplinador”, transmitira uma lição “de liberdade e de tolerância”, e de “disciplina do espírito”, que o situa como divisor de águas de uma sensibilidade de que todos seriam, em alguma medida, discípulos. Essa abertura do espírito, eminentemente modernista, para a liberdade de criação e de pensamento, é a marca profunda que o poeta deixara para a posteridade e que Sena vem assegurar em seu texto.

Entretanto, se existe esse reconhecimento – e a prova mais evidente disso são os próprios estudos pessoanos que Sena nos deixou –, o crítico vai adquirindo uma consciência progressiva da necessidade de “ultrapassar” a poética de Pessoa e de seus companheiros: em primeiro lugar, pelo que estes representam de “paradoxal contemporaneidade”, como define

⁴ Carta (inédita) a José Blanc de Portugal, Porto, 26(?)10/44.

⁵ José Augusto Seabra, no n.º 59 da revista *O Tempo e Modo*, dedicado a Jorge de Sena, dá testemunho de como este terá absorvido a lição: “Paralelamente, enquanto ensaísta e crítico, a acção de Jorge de Sena tem sido antes de mais, para lhe aplicar por sua vez o epíteto de Fernando Pessoa, que ele adoptou como título de um dos seus mais penetrantes ensaios sobre o poeta dos heterónimos, a de um “indisciplinador de almas”, de um subvertor dos preconceitos inerentes aos vários conservantismos das correntes literárias dominantes.” (SEABRA, 1984, p. 516)

Fazenda Lourenço, em relação aos poetas da geração de 30 e 40, na medida em que suas obras foram sendo publicadas no mesmo período:

Lembraí-vos que a edição ou reedição dos poemas de Sá-Carneiro data do fim dos anos 30, que Pessoa não começou a ser publicado substancialmente senão em 1942, e que a reedição da obra de Almada é um fato dos nossos dias. Daqui resulta que esses escritores, se se revestiam da maior importância e constituíam uma tradição proclamada pelo grupo da *presença*, iam sendo conhecidos já fora do tempo que havia sido o deles.⁶

(LPIII, p. 147)

Em segundo lugar, justamente por estes poetas estarem sendo descobertos “fora do tempo que havia sido o deles” e, portanto, não servirem mais de modelo para uma criação literária que precisava encarar um novo período histórico – marcado pela Guerra Civil Espanhola, a ditadura salazarista e as consequências da Segunda Guerra Mundial – e uma nova inspiração, mais voltada para o “humano”, que, como Sena procurou mostrar em seus textos sobre Pessoa, fora *negado* na obra deste, no mais alto sentido da palavra, ou, melhor, revestido pelo uso das máscaras.

O nosso tempo não era um jogo de aristocratizantes desdenhando a vulgaridade da República, ou da democracia que ela representara, como tinha sido o caso destes poetas. Nós éramos, apesar de tudo, as vozes da liberdade perdida. E isto nos impunha, volvendo ao caminho de Pessoa e Sá-Carneiro, sair de nós mesmos e da crítica da decomposição da personalidade. Para nós o único cadáver não era a alma tradicional – nós sabíamos muito bem que o cadáver (ainda sangrante) era a sociedade que tinha traído a liberdade e os homens de 70, e os homens de 1915. E sair de nós mesmos e voltar ao mundo para o reencontrar e o recriar exigia de nós outros horizontes na nossa própria língua.⁷

(LPIII, p. 147-148)

Diante das novas demandas artísticas, que não podiam se alhear ao apelo do mundo, dos outros e da subjetividade como forma de *recriação* da experiência, através de testemunhos de linguagem, “era impossível aceitar Pessoa e Sá-Carneiro como mestres para pensar, mesmo se os reconhecessem como mestres a ultrapassar” (LPIII, p. 148).

O artigo “Vinte e cinco anos de Fernando Pessoa” (1960) é emblemático no que diz respeito a tal necessidade de ir além da vanguarda que explodira com a revista *Orpheu*. Trata-se de um texto em que Sena faz uma revisitação ao que dissera na “Carta a Fernando Pessoa” (1944). Nesta, o crítico afirmava não ter conhecido o poeta, mas não lamentar o “desencontro”, posto que “só não o tendo eu conhecido pessoalmente, não tendo, pois,

⁶ “Poésie portugaise hier et aujourd’hui” (1973).

⁷ Ibidem.

assistido à irremediável ausência de qualquer deles [dos heterônimos], era possível cumprir-se em mim [...] o que deve ter sido um dos mais melancólicos sonhos da sua vida” (FPCH, p. 19). No texto de 1960, por sua vez, Sena divulga a explicação do que teria sido o “desencontro” entre ambos (já anunciado em 1944), fazendo o relato autobiográfico em que Fernando Pessoa figura como vizinho de sua tia-avó Virgínia, e que, ao visitá-la quando menino, via lá, por vezes, esse senhor, desconhecendo por completo se tratar de um poeta, e de tal estatura. Dito isto, o crítico arremata:

E eu estava duplamente mentindo e falando a verdade. Eu não o conhecera pessoalmente, tendo-o conhecido, porque nem ele fora ele para mim, nem eu, adolescente, era ainda eu. Mentia, dizendo a verdade. [...] E esta dialética da mentira e da verdade, que não tem que ver nem põe em causa a *honestidade* e a *lealdade*, sem as quais não são possíveis a arte nem a compreensão dela, são precisamente a lição de Pessoa, que nos cumpre ultrapassar.

(FPCH, p. 135-136)

Diante dessa passagem, Osvaldo Manuel Silvestre (2011) pergunta-se: “por que razão só em 1960 [...] o autor nos oferece esta revelação?” A hipótese do crítico é de que Sena sentira “a necessidade de integrar Pessoa na sua genealogia familiar”, em função do desejo de “tornar-se inseparável de Pessoa na narrativa da nossa poesia novecentista, em relação a quem seria *o elo seguinte*”. E o fazia ao mesmo tempo em que delimitava uma distância, explicitando a exigência de ultrapassagem da “dialética da mentira e da verdade”.

De fato, o caráter anedótico do texto confere uma aura simbólica de aproximação entre duas figuras que (hoje vemos, como na época não se via plenamente) são exponenciais da poesia portuguesa moderna e contemporânea. Entretanto, se a narrativa recupera o “(des)encontro do pré-poeta quando (muito) jovem com o Grande Poeta” (SILVESTRE, 2011), há que se tomar cuidado para não atribuí-la a uma “questão psicanalítica”, como propõe o crítico à luz de Harold Bloom, uma vez que essa perspectiva tende a obscurecer a complexidade da visão estética que foi a de ambos os poetas. O que Sena faz, acima de tudo, é dramatizar o seu desencontro com Pessoa, para formular um argumento empírico e um testemunho daquilo que se situa no centro da sua interpretação crítica da heteronímica – a *inexistência* de Fernando António Nogueira Pessoa: “O facto de eu ter conhecido Pessoa sem na realidade o ter conhecido impressiona-me como excelente fonte de inspiração para uma análise desse Pessoa” (FPCH, p. 355), como dirá Sena em 1977, em caráter retrospectivo, no ensaio “Fernando Pessoa: o homem que nunca foi”. Trata-se, portanto, de uma estratégia retórica, muito consciente, que enfatiza o valor de sua crítica sobre o poeta, uma vez que confere intensidade testemunhal à experiência de anulação da personalidade, pela qual Pessoa

se desrealizou. E não será razoável afirmar que Sena o faça por “angústia de influência”. Antes, sim, por possuir plena consciência de seu próprio valor, indo na direção do que considera ter sido a relação de Pessoa com Shakespeare: “e Pessoa comparou a sua criação de heterónimos com a arte dramática de Shakespeare, para defender a legitimidade do que fazia, e também para emparelhar-se, é óbvio, com um dos gênios por excelência” (FPCH, p. 369, n. 20).

Voltando ao artigo de 1960, Sena nos revela, ali, que o jogo entre mentira e verdade orientara a escrita da “Carta” de 1944, como um gesto de emulação de uma retórica típica do pensamento pessoano. Esse ato performático será retomado pelo crítico, em 1977:

Ao escrever-lhe, como o meu bom amigo Carlos Queiroz fizera, a minha posição e o meu intento eram inteiramente diferentes, como tinham de ser. A minha geração literária desejava muitíssimo, e apesar de toda a nossa dívida à *presença* e à aclamação, feita pelos presencistas, da gente do *ORPHEU*, saltar por sobre a *presença*, para renovar um contacto directo com essa tradição, e começar de novo, em termos contemporâneos nossos, o movimento modernista.

(FPCH, p. 353-354)

Diante dessa confissão de que a “Carta” representava uma vontade de “renovar um contacto directo” com a tradição modernista, sob a égide de Fernando Pessoa, percebe-se que os textos de 1944 e 1960 representam momentos diferentes da relação dialética que Sena vai estabelecendo com o poeta: primeiro, uma aproximação; depois, um distanciamento, mas no qual se atribui a Pessoa a lição que, assimilada, precisa ser ultrapassada.

Essa tomada de posição de Jorge de Sena em um texto de apresentação da obra pessoana – escrito no contexto do lançamento de sua *Obra Poética*, no Brasil – não pode ser ignorada nas leituras de seus textos subsequentes, como a “Introdução ao *Livro do Desassossego*” (1964-69) e o estudo “*“Ela canta, pobre ceifeira”*” (1965-66), em que Sena parece apontar para certas “limitações” às quais a técnica do fingimento teria restringido o poeta e o alcance de sua obra. As questões envolvendo o erotismo sublimado em sua poesia; o vácuo do ortônimo, como personalidade poética vazia de “matéria” e sempre nos limites da alta criação ou do abandono do poema; a difícil superação do esteticismo, responsável, segundo Sena, pelas realizações mais “artificiais” da obra pessoana; os exercícios malogrados das “Quadras ao gosto popular”; a repetição mecânica de temas e de estilos – são percalços identificados pelo crítico no percurso evolutivo da “ciência de *não-ser*” de Fernando Pessoa. Para Fazenda Lourenço (2012, p. 104),

Todos estes pequenos, mas cirúrgicos, apontamentos de caracterização da poesia de Fernando Pessoa parecem ir no sentido de uma marcação de diferenças. A questão do erotismo, tão central na obra de Jorge de Sena, é uma delas. E por isso falei acima de um começo de despedidas, relativo àquela “lição de Pessoa, que nos cumpre ultrapassar”, feito de uma subtil acumulação de sinais.

Mas é no “Prefácio” à primeira edição de *Poesia-I*, que vemos Jorge de Sena expressar abertamente a sua recusa ao “artifício” implicado na poética do “fingimento”. Neste texto, também de 1960, Sena define sua própria arte poética como uma “*arte de ser*” ou de “*exprimirmo-nos responsabilmente*”, em contraposição à “*arte do parecer*”, que se resume, da sua perspectiva, à “produção artística de versos” (P1, p. 724). Eis a importante passagem em que Sena rejeita expressamente a concepção de fingimento:

Também para mim, a poesia não é de fato um *fingimento*. Se algumas vezes tentei elucidar e defender essa poética que um Pessoa constituiu base do seu ser poético, o fiz sempre contra mim, levado pelo sentimento de que nos urge compreender e aceitar como cada qual se propõe, antes de assumirmos o que seja uma outra proposição mais nossa. É certo que o “fingimento” dele não é, por forma alguma, uma arte de iludir, mas antes a acentuação muito justa, exposta por uma individualidade eminentemente analítica, de que as virtualidades que contemos são mais que o continente, de que a atividade poética sobreleva o que precariamente a cada instante nos dispomos a ser. O seu “fingimento” valeu como uma lição e um exemplo, que estão longe de ter sido compreendidos num país em que ser-se poeta é ser-se um profissional do sentimento oportuno. Mas repugnou-me sempre a parte de artifício, no mais elevado sentido de técnica de apreensão das mais virtualidades, que um tal “fingimento” implica. Porque só artificialmente, embora no plano da poesia e não no das artes distrativas, nos é possível assumir extrinsecamente, exteriormente, a multiplicidade vária que, dentro de nós, é uma família incômoda, uma sociedade inquieta, um mundo angustiado. Há muito de orgulho desmedido nesse “fingimento” [...].

(P1, p. 725-726)

É natural que associemos a concepção de “arte de parecer” ao “fingimento”. Entretanto Sena afirma que esta não foi, para Pessoa, uma “arte de iludir”, mas sim a própria “base do seu ser poético”. Uma “arte de ser”, portanto. Ou, melhor, uma arte de ser por não ser. De fato, é através dessa leitura que Sena procurará esclarecer, em seus estudos pessoanos, a proposição do fingimento, buscando conciliar a consciência estética do poeta ao que este definiu, na “Carta sobre a gênese dos heterônimos”, como uma “tendência orgânica e constante para a despersonalização e para a simulação” (PDE, p. 198).

O “artifício” compõe, assim, a *arte de ser pessoana*. É a cristalização pela qual o poeta pôde afirmar que a poesia, por ser linguagem, não é, nem nunca poderá ser, a própria vida, mas, antes, uma maneira de aperfeiçoá-la, o que implica a sua negação. Desse ponto de vista, Bernardo Soares formula, justamente, a sua “Estética do Artifício” (LD, p. 139-140, grifo nosso):

Eu próprio não sei se este eu, que vos exponho, por estas coleantes páginas fora, realmente existe ou é apenas um conceito estético e falso que fiz de mim próprio. Sim, é assim. *Vivo-me esteticamente em outro*. Esculpi a minha vida como a uma estátua de matéria alheia a meu ser. Às vezes não me reconheço, tão exterior me pus a mim, e tão de modo puramente artístico empreguei a minha consciência de mim próprio. Quem sou por detrás desta irreabilidade? Não sei. Devo ser alguém. E se não busco viver, agir, sentir, é – crede-me bem – para não perturbar as linhas *feitas* da minha personalidade suposta. Quero ser tal qual quis ser e não sou. Se eu vivesse destruir-me-ia. Quero ser uma obra de arte, da alma pelo menos, já que do corpo não posso ser. Por isso me esculpi em calma e alheamento e me pus em estufa, longe dos ares frescos e das luzes francas – onde a minha artificialidade, flor absurda, floresça em afastada beleza.

Note-se como Soares afirma *viver* “esteticamente em outro”, de modo que a *exteriorização* da alteridade assume o lugar de sua existência. Mediante a essa consciência de *ser apenas fora de si mesmo*, Pessoa forjou um recurso literário de representação – o procedimento heteronímico. O que Sena diz “repugnar”, em seu “Prefácio”, diz respeito, precisamente, a essa reversão em “técnica de apreensão das mais virtualidades”, do que terá sido a experiência do “ser poético” pessoano. Ou seja, a reversão de uma *arte de ser* em uma *arte de parecer*⁸.

Sena prefere, então, assumir a “multiplicidade vária que, dentro de nós, é uma família incômoda, uma sociedade inquieta” no interior de *uma única* personalidade, que não queira organizar, com “muito de orgulho”, as suas contradições em um esquema literário. Não recusa, entretanto, o fingimento enquanto *consciência estética dessa multiplicidade*. Depois de Pessoa, não há mais como negá-la. Mas é preciso formulá-la em termos próprios – “assumirmos o que seja uma outra proposição mais nossa”, como afirma Sena. O fingimento pessoano mantém-se, pois, no horizonte de Sena, enquanto “uma lição e um exemplo”: “a mais alta forma de educação, de libertação e esclarecimento do espírito enquanto educador de si próprio e dos outros” (P1, p. 726). Educado o espírito na lição do *antimestre*, Sena encontra os termos da sua própria poética: a atividade literária como “processo testemunhal”, do eu, do mundo e dos outros, através da criação em linguagem.

⁸ A ideia de “artifício” está na base da proclamação do “Ultimatum” de Álvaro de Campos, quando propõe a necessidade de “readaptação artificial” da sensibilidade à produção de cultura, única maneira de renovar a capacidade criativa de uma sociedade incapaz de se autorrenovar (PEAdC, p. 73-75). O texto manifesta, como se sabe, uma vontade de *transformação do mundo*, que é o que, afinal, a poética do “testemunho” de Sena voltará a defender, obliterando o sentido ético de muitos textos em prosa de Pessoa, não desconhecido por Sena, como se depreende de seu texto “Fernando Pessoa, indisciplinador de almas”. Mas a acusação do artifício na poética pessoana já era moeda corrente em sua crítica, como salienta Eduardo Lourenço (1993, p. 30): “A acusação de *artifício* lavrada por José Régio – tanto como por João Gaspar Simões na sua famosa biografia – ficará como uma espada de Dâmoicles suspensa sobre a poesia de Pessoa”.

Deste modo se desenha, uma vez mais, uma tensão dialética, agora entre o que seja experiência existencial e experiência estética, sem que uma anule a outra. Muito pelo contrário, o que Jorge de Sena propõe é uma consideração do estético como uma das possibilidades do vivido existencial, ou seja, uma inclusão da “arte” na “vida”. Não porque tudo seja arte, o que implicaria uma exclusão da vida, e sim porque uma experiência das virtualidades humanas só pode ser representada em termos estéticos.

(LOURENÇO, 2010, p. 119)

Essa inclusão da vida na arte, sem descaracterizar o domínio do estético enquanto criação *objetiva* de um ser *subjetivo*, passa a constituir o caráter dialético do “eu” do poeta, para Jorge de Sena. Leia-se este excerto de seu verbete sobre a “Poesia lírica” [1975] (AOV, p. 202):

Quanto ao “eu” poeta [...] há que não confundi-lo, quer com a personalidade civil e biográfica dele, quer mesmo com a personalidade psicológica que ele possa ter assumido na vida (e mesmo em algo da própria obra). [...] O “eu” do poeta enquanto tal é, na verdade, um outro “eu”, resultante de uma dialética entre o mais profundo do seu ser vivente e o seu nível de consciencialização linguística [...]. Tal outro “eu” realiza-se como uma *transposição* estética, em que a “personalidade” é apenas um dos elementos na criação final da expressão poética.

Vale lembrar, ainda, que, no mesmo ano em que Sena lançava o referido “Prefácio” junto à edição do primeiro volume de sua poesia completa, 1961, vinha a lume, igualmente, o seu segundo volume de ensaios, cujo título se assenta no verso-síntese da poética do fingimento, “*O poeta é um fingidor*”. Ora, se, no “Prefácio”, Sena rejeita “uma parte” do fingimento – o artifício das máscaras –, o livro de ensaios vem sugerir a relevância de alguma outra parte, constitutiva do fazer poético, e que pode ser resumida por um excerto de um texto desse volume⁹, em que afirma o crítico: “não há criação autêntica sem versátil despersonalização – e na forma peculiar como tal despersonalização se processa é que, quanto a mim, reside o carácter peculiar, a personalidade do poeta” (DTP, p. 55).

A recusa de Sena ao fingimento pessoano, tomada em sua dimensão dialética, permite-nos, assim, recuperar a presença dessa lição de consciência e liberdade, tomada de uma visão intertextual e metapoética, na obra de Jorge de Sena. Trata-se de colocar em perspectiva o gesto divisor de águas de Sena, em seu “Prefácio”, e de compreender a sua relação com o fingimento, não de uma ótica de exclusão ou de mera substituição de uma concepção estética

⁹ “Sobre poesia, com variações sobre a sinceridade e um poema de Cavafy” [1953].

por outra, mas no que ela pressupõe de absorção de uma poética que foi, para Sena, como para os poetas de sua geração, uma *revelação* de novas possibilidades criativas¹⁰.

A orientação deste trabalho procura relativizar, portanto, seja a concepção de que Sena teria sido um discípulo acrítico de Pessoa – o que recairia invariavelmente na mera influência literária –, seja de um apagamento em que o testemunho pareça integralmente desvinculado das proposições estéticas pessoanas. Trata-se, em síntese, de ilustrar, pela crítica e pela poesia de Sena, a permeabilidade da poética testemunhal, indo na direção do que Luís Adriano Carlos (1999, p. 84-85, grifo nosso) compreende sobre a presença do fingimento na formação do conceito estético de Jorge de Sena:

Assim sendo, o testemunho não pode abstrair-se do fingimento, que representa a base de uma libertação e de uma transformação do estatuto do sujeito. A suposta relação de “contraste” entre as duas atitudes torna-se uma relação dialéctica quando o testemunho, na sua função revolucionária, necessita de um suporte técnico e intelectual [a linguagem] que configure um sujeito meditativo no exercício de uma função de educação intrinsecamente crítica. [...] O testemunho [...] não é nem alternativo, nem complementar, nem substituto, *nem ultrapassagem do fingimento*¹¹; é, dialecticamente, o seu Outro, que dele retira todo o sentido e que, no fluxo das suas correlações, lhe imprime de cada vez uma nova direcção. [...] Mediada pelo fingimento, a confissão converte-se em testemunho.

Antes de simplificar ou mesmo reverter em tábula rasa o extenso interesse intelectual que sempre moveu Jorge de Sena em direção a Fernando Pessoa, o resgate das evidências dessa relação, consideradas intertextualmente, só tem a engrandecer a lúcida consciência estética do que a poética seniana se propôs a ser.

¹⁰ Sobre o impacto da poesia de Pessoa nos poetas de 1940, diz Sena: “A publicação, em 1942, do 1.º volume da obra poética de Pessoa, contendo poesia sua ‘ortónima’, teve enorme repercussão tanto em Portugal como no Brasil: raro é o poeta, mesmo dos maiores, que não reflecte, nesses anos 40, em suas obras, o impacto da *revelação*” (ECLB, p. 129).

¹¹ Note-se que Luís Adriano Carlos rejeita o termo “ultrapassagem”, tantas vezes empregado por Sena, se entendido como “substituição” ou “exclusão” da poética do fingimento (CARLOS, 1999, p. 84). O que o crítico defende é a apropriação do fingimento pelo testemunho, na medida em que este aprende com aquele a não recair na poesia confessional. Ora, é questão de interpretação atribuir esse mesmo valor à ideia de “ultrapassagem” como Sena a preconizou: trata-se de uma *transposição* de limites, de um modelo para outro, de uma técnica para outra, o que não exclui em nada as marcas de contato que se fizeram na passagem. É nesse sentido que Sena concebe a sua poética do testemunho enquanto “ultrapassagem” de outras correntes literárias.

II. A abordagem evolutiva nos estudos pessoanos de Jorge de Sena: leituras dos anos 40

1. A evolução de Fernando Pessoa segundo ele mesmo

A raiz da noção de “evolução”, aplicada à leitura crítica da obra de Pessoa, parece se situar no modo como o próprio poeta refletiu sobre os movimentos de sua escrita e conceito estético. Em mais de um momento, e em sentidos inversos, a discussão sobre seu processo evolutivo pode ser encontrada em documentos de caráter teórico deixados pelo autor.

Evocamos, primeiramente, a importante “Carta sobre a gênese dos heterônimos”, escrita em resposta ao então diretor da revista *Presença*, Adolfo Casais Monteiro, em 13 de janeiro de 1935. Como se sabe, o crítico presencista projetava um ensaio sobre a obra pessoana, e o objetivo imediato da “Carta” era de obter respostas às suas interrogações sobre as condições em que o fenômeno heteronímico teria se originado no espírito do poeta. Isso porque, num momento em que a personalidade de Pessoa se encontrava envolta por uma névoa de mistério e mistificação, a compreensão dos heterônimos como fenômeno psíquico era encarada como uma via privilegiada para se chegar a uma das divisas presencistas de sua crítica: a “sinceridade” do criador.¹² A carta enviada por Pessoa, na medida em que projeta uma imagem de gênio segundo a qual uma ampla capacidade de despersonalização permitia ao poeta transitar, quase espontaneamente, por outras personalidades poéticas, parece convergir para a concepção totalizante e unitária que faltava ao crítico. Diante disso, o crítico levanta a seguinte hipótese a propósito da ocorrência, ou não, de *evolução* em Fernando Pessoa:

[...] parece-me que a sua poesia não manifesta uma evolução visível. Dir-se-ia que a sua maneira de evoluir não ca[be] em qualquer conceito que caiba na palavra “evolução”, pois V. *evolui* em personalidades, isto é, a sua evolução... não é evolução, é coexistência. Mas será assim? Não haverá na verdade evolução em cada um dos poetas que V. é?

(MONTEIRO, 1985, p. 242-243)

¹² Embora tenha se integrado ao grupo presencista numa fase posterior à publicação de seus manifestos em defesa da “literatura viva”, tal como defendeu José Régio nas páginas da revista, e como reapareceu na crítica literária de Gaspar Simões, também a crítica de Casais Monteiro, seja a produzida durante o período presencista, seja nos ensaios posteriores sobre Pessoa (*Estudos sobre a poesia de Fernando Pessoa*, 1958) é eivada desses mesmos preceitos.

De fato, em uma réplica datada do dia 20 do mesmo mês, Pessoa pede para que Casais Monteiro aguarde, antes de realizar seu estudo, a publicação do “livro grande em que congregue a vasta extensão autônima do Fernando Pessoa”, o qual, juntamente com as publicações conhecidas, daria uma “impressão de conjunto” (PDE, p. 208) de sua obra poética. No entanto, a sugestão de que na obra não se verifica a evolução de *um* poeta, mas sim uma simultaneidade no exercício de criação de *vários* poetas, é consentida por Pessoa. Naturalmente, a suposição de Casais Monteiro vai ao encontro da tentativa de síntese que a carta representa, segundo a qual o ortônimo e os heterônimos surgem paralelamente no espírito do poeta, e não são, portanto, resultados sucessivos de uma depuração estilística. A hipótese do crítico parece dar ensejo, assim, para que Pessoa defina, em poucas linhas, a sua atitude enquanto *poeta-dramaturgo*. O trecho, um dos mais conhecidos de sua obra epistolar, é aqui inteiramente citado, pelo interesse que apresenta em relação ao nosso tema:

É extraordinariamente bem feita a sua observação sobre a ausência que há em mim do que possa legitimamente chamar-se uma evolução qualquer. Há poemas meus, escritos aos vinte anos, que são iguais em valia — tanto quanto posso apreciar — aos que escrevo hoje. Não escrevo melhor do que então, salvo quanto ao conhecimento da língua portuguesa — caso cultural e não poético. Escrevo diferentemente. Talvez a solução do caso esteja no seguinte.

O que sou essencialmente — por trás das máscaras involuntárias do poeta, do raciocinador e do que mais haja — é dramaturgo. O fenômeno da minha despersonalização instintiva a que aludi em minha carta anterior, para explicação da existência dos heterônimos, conduz naturalmente a essa definição. Sendo assim, não evoluo, VIAJO. (Por um lapso na tecla das maiúsculas saiu-me, sem que eu quisesse, essa palavra em letra grande. Está certo, e assim deixo ficar). Vou mudando de personalidade, vou (aqui é que pode haver evolução) enriquecendo-me na capacidade de criar personalidades novas, novos tipos de fingir que compreendo o mundo, ou, antes, de fingir que se pode compreendê-lo. Por isso dei essa marcha em mim como comparável, não a uma evolução, mas a uma viagem: não subi de um andar para outro; segui, em planície, de um para outro lugar. Perdi, é certo, algumas simplezas e ingenuidades, que havia nos meus poemas de adolescência; isso, porém, não é evolução, mas envelhecimento.

(PDE, p. 208-209)

No que diz respeito à escrita propriamente dita, o comentário crítico de Pessoa admite a mudança, mas não a melhoria. Poemas da juventude são considerados “iguais em valia” aos escritos na maturidade (lembrando que a carta data de 1935, ano da morte do poeta, que tinha então 47 anos). Se há avanços no que diz respeito ao conhecimento da língua portuguesa ou à perda de “simplezas e ingenuidades”, isso estaria ligado a um “caso cultural” e ao seu “envelhecimento”, o que, para Pessoa, não apresenta uma influência direta sobre a qualidade da obra. Disso se conclui que, da perspectiva do poeta, poemas como “Pauis” e “Chuva oblíqua” estão no mesmo nível valorativo de posteriores, como “*Ela canta, pobre ceifeira*” e “Autopsicografia”, ou ainda da poesia heterônima, não obstante a diferença de escrita. Todos

resultam de suas “mudanças de personalidade”, que não se processam em caráter evolutivo (pois que não há um único poeta, mas vários), mas sim em uma experiência de “viagem em planície” (a “coexistência” a qual se referia Casais Monteiro), não em progresso. Em suma, Pessoa confere, e talvez por sugestão de Casais Monteiro, igual peso a todos os momentos de seu trabalho enquanto artista, além de sugerir que também a poesia ortônima resulta de um desdobramento poético.

No entanto, o poeta admite que alguma evolução pode ter se processado no enriquecimento de sua “capacidade de criar personalidades novas”. Ora, essa concepção relaciona-se diretamente ao relato do “dia triunfal”, em que as realidades poéticas que estavam latentes nos poemas anteriores a 1914 surgem na imaginação do poeta e recebem estilos, biografias e concepções de mundo próprios. A evolução estaria, pois, na aquisição da autoconsciência do fenômeno que desde sempre orientara seu complexo fingimento estético. Com isso, Pessoa enfatiza a importância desse fenômeno e a centralidade que ele ocupa em sua poética. Ressalte-se, entretanto, que a descrição da suposta origem psíquica do fenômeno, isto é, de uma tendência infantil para a despersonalização, se faz tardiamente, e, portanto, à luz da própria criação. Em outras palavras, a referida carta apresenta-nos a genealogia de um vazio, preenchido com traços de memória.

Essa não era a primeira vez em que Fernando Pessoa refletia sobre uma possível evolução relacionada ao seu processo criativo. Vinte anos antes, no dia 19 de janeiro de 1915, ao escrever ao poeta e amigo Armando Côrtes-Rodrigues, Pessoa afirmava estar em plena “evolução cujos fins me são ocultos” (PDE, p. 22). Tratava-se de um período em que o poeta estaria vivendo uma “crise de incompatibilidade” com a intelectualidade de seu tempo, não apenas dos homens da geração saudosista (movimento com o qual rompera em 1914), como também com os seus então companheiros de “paulismos” e “interseccionismos”, que em seguida lançariam a revista *Orpheu*. Isso porque, ao que tudo indica, a criação heteronímica se amplificava em seu espírito, e a originalidade desse fenômeno não era verificada pelo poeta em seus pares. Diferentemente da carta que servira como epílogo de sua obra literária, e na qual o poeta atribui um valor a uma poesia já então realizada, nesse momento Pessoa encontrava-se, segundo suas próprias palavras, em uma fase de definições e rupturas, portanto oscilando entre as tendências estéticas de seus contemporâneos (e o desejo de lançar-se à agitação intelectual vanguardista) e o estabelecimento de uma poética própria, revolucionária por si mesma, porém solitária, desligada dos grupos.

De modo que, à minha sensibilidade cada vez mais profunda, e à minha consciência cada vez maior da terrível e religiosa missão que todo o homem de gênio recebe de Deus com o seu gênio, tudo quanto é futilidade literária, mera-arte, vai gradualmente soando cada vez mais a oco e a repugnante. Pouco a pouco, mas seguramente, no divino cumprimento íntimo de uma evolução cujos fins me são ocultos, tenho vindo erguendo os meus propósitos e as minhas ambições cada vez mais à altura daquelas qualidades que recebi. Ter uma ação sobre a humanidade, contribuir com todo o poder do meu esforço para a civilização vêm-se-me tornando os graves e pesados fins da minha vida. E, assim, fazer arte parece-me cada vez mais importante coisa, mais terrível missão — dever a cumprir arduamente, monasticamente, sem desviar os olhos do fim criador-de-civilização de toda a obra artística. E por isso o meu próprio conceito puramente estético da arte subiu e dificultou-se; exijo agora de mim muita mais perfeição e elaboração cuidada. Fazer arte rapidamente, ainda que bem, parece-me pouco. Devo à missão que me sinto uma perfeição absoluta no realizado, uma seriedade integral no escrito.

(PDE, p. 22-23; 25-26)

Pessoa sente pesar sobre si a função civilizatória da criação literária, na medida em que passa a reconhecer a missão de gênio que recebera: ser o mediador entre o mistério divino da existência e a própria humanidade, através da expressão poética. Essa evolução que se processa em seu espírito, se tem como fim o fazer artístico como via de ascese, precisa afastar-se da “futilidade literária” e da “mera-arte” (as quais Pessoa identifica no Paulismo e no Interseccionismo), que já não estariam correspondendo ao aprofundamento da sensibilidade do poeta. O desdobramento de tal evolução reflete-se, pois, na mudança de seu “conceito puramente estético da arte”, que se eleva pela exigência de “perfeição” e de “seriedade” da criação.

O significado dessa recusa de Pessoa em relação a um programa estético que estava prestes a ser lançado parece revelar algo de performático na postura do poeta, que procura pôr em primeiro plano a descoberta heteronímica em detrimento dos poemas-programas das fases paulista e interseccionista. Como salienta Caio Gagliardi (2004: 139):

Surpreende-se, por isso, um propósito claramente teleológico na recusa do Interseccionismo, que é o de inaugurar um novo estágio nessa obra, o da poesia heteronímica. Ela, a recusa, acaba funcionando como um divisor de águas da obra. Diante desse modo de pensar, não podemos encará-la como confissão. Trata-se de uma *construção*. E essa construção tem se mostrado eficiente por apresentar até hoje um efeito persuasivo muito forte sobre a crítica, resultando num constante rebaixamento do Interseccionismo, que passa a ser posto à luz da poesia que o sucede.

A carta enviada a Casais Monteiro, em 1935, também se organiza como uma “construção” da figura de gênio do poeta e como projeção mítica de si mesmo. Porém, se compararmos ambas as cartas, veremos que houve uma reformulação da noção de evolução por parte do poeta, que, no fim de sua vida, passou a negá-la.

Parece, portanto, que toda a discussão sobre a evolução de Fernando Pessoa começa com ele próprio, primeiramente em 1915, momento de transição entre o Saudosismo e a *Orpheu*, período em que surgem os heterônimos; e, finalmente, em 1935, ano de sua morte, em que o poeta faz uma auto-análise retrospectiva de suas personagens literárias. Como veremos mais adiante, esses documentos foram fundamentais à conformação da perspectiva seniana sobre a obra de Pessoa.

2. Da perspectiva evolutiva como método crítico

A abordagem evolutiva, aplicada aos estudos literários, é comumente observada em dois tipos de aproximação ao objeto de análise em função do *corpus* cujas transformações se busca explicar: de um lado, o estudo da literatura enquanto complexo sistema de criação artística, transnacional, de múltiplas influências, cujos princípios norteadores relacionam-se a momentos históricos específicos e ao “espírito do tempo” que aproxima as mentes criativas; de outro lado, o estudo evolutivo pode voltar-se para a obra de um único autor, buscando observar suas transformações, seja no estabelecimento de “fases” de criação, seja em suas relações com o sistema literário como um todo.

A aplicação de tal perspectiva evolutiva é discutida por Iuri Tynianov em “Da evolução literária”, em que o autor procura fundamentos para a constituição da História Literária como uma *ciência*. Nesse texto, o método de abordagem evolutiva tem a função de examinar a literatura como um sistema em correlação com outros sistemas, ou seja, explicar a variabilidade das *formas* literárias e de suas *funções* em relação com suas “séries vizinhas, culturais, sociais e existenciais” (TYNIANOV, 1978, p. 105). Nesse sentido, analisar uma obra isoladamente, ou seja, fora de suas correlações com o sistema literário e o tecido sociocultural, implica uma visão limitada do objeto, tendo em vista o alcance apenas parcial de sua significação evolutiva. Entender a construção de uma obra é perceber o modo como ela responde, reformula e atribui novos significados a outras obras (e à vida social), na medida em que estas a condicionaram.

Com base nessa perspectiva, Tynianov faz sérias reservas ao estudo da “gênese de fenômenos literários” que não estejam relacionados à evolução das séries circundantes. É preciso condicionar a explicação dos fenômenos, mostrar de que maneira reagem a valores dominantes e são influenciados por tendências externas (ao autor, não necessariamente à literatura). Tynianov ataca, assim, pelo menos dois princípios recorrentes na crítica literária, ligados diretamente à subjetividade do autor: a noção de “intenção” e a abordagem

psicologizante. Sendo esta última a que mais nos interessa, destacamos aqui o trecho em que o autor apresenta suas objeções:

O estudo direto da psicologia do autor e o estabelecimento de uma relação de causalidade entre seu meio, sua vida, sua classe social e suas obras é uma conduta particularmente incerta. A poesia erótica de Batiuchkov é o fruto de seu trabalho sobre a língua poética [...] e Viazemski recusou-se com razão a procurar a gênese dessa poesia na psicologia do autor. [...] Notamos com o artista mudanças que não podem explicar-se por sua personalidade: as mudanças em Derjavine, em Nekrassov; durante sua juventude, escreviam paralelamente à poesia “cultivada”, uma poesia “vulgar” e satírica, mas, em condições particulares, esses dois tipos de poesia confundem-se e proporcionam o nascimento de novos fenômenos. Trata-se aqui de condições objetivas e não individuais e psíquicas: as funções da série literária evoluíram em relação às séries sociais vizinhas.

(TYNIA NOV, 1978, p. 116-117)

A perspectiva evolutiva do formalista russo opõe-se, assim, à interpretação isolada de um autor enquanto *individualidade*, visto que o psiquismo do sujeito constitui matéria pouco palpável para um estudo que se quer científico e que busca compreender as evoluções dos sistemas literários segundo as interdependências de suas realizações objetivas.

Conforme postulamos, os estudos pessoais de Jorge de Sena estão pautados, em grande medida, em uma leitura evolutiva de Fernando Pessoa. Essa abordagem, pelas relações que busca traçar entre o poeta e as correntes literárias de seu tempo, com vistas à compreensão da gênese heteronímica não como fenômeno isolado, mas como concretização máxima de uma latente tendência à despersonalização artística, vinda desde o Romantismo, pode ser considerada, senão de filiação tynianoviana, similar ao que encontramos no ensaio referencial do crítico russo sobre o tema. Deixemos claro, porém, que Jorge de Sena não se apoia em um único “sistema” de análise literária: seu método ensaístico é, como salientamos, predominantemente dialético, o que lhe permite transitar por mais de uma hipótese de leitura – inclusive algumas inquirições sobre certas características individuais de Fernando Pessoa, sem, contudo, recair na noção de “personalidade unitária”, que sempre rejeitou.

A perspectiva evolutiva aplicada por Sena aos seus estudos literários é associada por Nelly Novaes Coelho, em “O ensaísmo crítico de Jorge de Sena”, ao desejo do crítico por delinear uma “visão totalizadora” do autor estudado, mas sempre em correlação com o contexto literário e sócio-histórico em que se insere. Segundo a autora (1981, p. 233), Sena teria adotado essa “atitude mental e globalizante” a partir das propostas teóricas de Ernst Curtius em *Literatura Europeia e Idade Média Latina*, obra traduzida para o português em 1957.

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. E dentro dessa compreensão desenvolveu seus estudos.

Ainda conforme a autora, um dos pontos-chave dessa abordagem consiste na “ênfase dada à dialética que se estabelece entre o estudo metódico de um texto literário, a evolução cronológica da obra a que ele pertence e a ‘imagem global’ apresentada pela obra no contexto cultural em que se insere”. O aspecto dialético da perspectiva de Curtius pode ser considerado, pois, em diálogo com a teoria de Tynianov sobre a evolução literária, na medida em que ambos privilegiam as *relações* entre texto e contexto, de modo que nem o homem nem o momento histórico-cultural deslegitimem a autonomia da literatura.

Se essa metodologia crítica é patente nas teses de Jorge de Sena sobre Camões, estudo mais fixado no rigor propriamente acadêmico, seus textos sobre Fernando Pessoa orientam-se igualmente no sentido de delinear uma *visão geral* do poeta, ainda que de maneira mais dispersa. Na conclusão à “Introdução ao *Livro do Desassossego*”, por exemplo, o crítico declara ter procurado enquadrar a evolução dessa obra e de seu autor em uma “explicação geral do poeta Fernando Pessoa, de que o *Livro* e quem o escreveu são apenas uma parte” (FPCH, p. 205). De acordo com esse aspecto, pode-se dizer, metonímico de seu criticismo, Jorge de Sena busca compreender a obra como um “todo orgânico”, em que a evolução do objeto estético, vista estruturalmente, revela algo do pensamento do próprio autor¹³. De fato, na delimitação do percurso evolutivo de Fernando Pessoa, Sena procura sustentar suas hipóteses na observação da estrutura de objetos concretos – as obras do poeta – que comprovem a existência de um *ponto nuclear* em sua visão de artista. Essa seria, também, a razão pela qual Sena identifica uma certa “repetição” no fazer poético de Fernando Pessoa. Note-se a posição do crítico em uma passagem de sua entrevista a Luciana Stegagno Picchio (FPCH, p. 332):

Quanto ao “repetitivo”, há que recordar uma afirmação de Paul Claudel naquela admirável *Art Poétique* que escreveu (cito de memória), e em que diz que todo o poeta (e ele pretende referir-se aos grandes) tem apenas “une toute petit [sic] chose” a dizer. Mas – diz Claudel – o que vale não é essa pequena coisa, porque o que vale (e veja-se como isto antecipa uma visão profundamente estrutural da criação poética) é o como o resto do mundo se organiza em volta desse pequeno núcleo.

¹³ Veja-se, também de Sena, “Introdução Metodológica”, em *Uma canção de Camões*, 1966, p. 13-33.

Tendo em vista todo o percurso de escrita de *Fernando Pessoa & C^a Heterônima*, podemos inferir que, para Sena, esse “pequeno núcleo” da criação poética pessoana está intimamente relacionado à tendência do poeta à despersonalização – tal qual o poeta definira na referida carta sobre a gênese dos heterônimos. Compreender como “o resto do mundo se organiza” em torno dessa concepção essencial e, vice-versa, como o eixo central de sua criação se realiza antes e depois do surgimento dos heterônimos em seu espírito – esse parece ser o aspecto estrutural que organiza a leitura de “todo o poeta”, empreendida por Jorge de Sena.

Ora, nesse ponto pode-se afirmar que a abordagem evolutiva do crítico relaciona-se diretamente com o duplo aspecto da “teoria impessoal da poesia”, estabelecida por T. S. Eliot em seu famoso ensaio “Tradição e talento individual”: de um lado, Sena analisa a obra poética de Fernando Pessoa à luz de seu diálogo com a tradição literária, procurando situá-la dentro de um quadro de transformações estéticas externas (também ao contexto da produção portuguesa), que se realizam no interior de sua própria obra; de outro lado, o crítico procura verificar como esse diálogo confere maturidade ao fazer artístico de Pessoa, até o ponto em que a ideia eliotiana de que há uma separação entre “o homem que sofre e a mente que cria” (ELIOT, 1989, p. 43) resulta, em Fernando Pessoa, em uma completa dissociação entre o autor empírico e o poeta, de modo que acompanhar a evolução pessoana significa desvelar, no mesmo passo, o nível máximo de desenvolvimento de um “sistema literário”, nos termos de Tynianov, conferindo ao poeta a importância que seus contemporâneos ainda não reconheciam nele. A seguinte reflexão de Sena (LPIII, p. 92), no estudo “Poésie portugaise hier et aujourd’hui” (1973), sintetiza as discussões que vimos estabelecendo:

Pessoa, cujo refinamento estilístico é superior, pela originalidade, ao de um Valéry, cuja complexidade heteronímica é mais sensacional que a de António Machado ou que as “máscaras” de Yeats, cuja profundidade e cuja coragem de análise verbal da personalidade falida do homem transicional do seu tempo desce a riquezas subterrâneas que Eliot sempre evitou, cuja audácia expressiva pode competir com a de Maiakovski, cuja densidade de sentido sofre comparação com a de Ungaretti ou Montale, cujo esoterismo é muito menos superficial e literário que o de Stefan George, cuja total ausência de sentimentalismo e de “artisterie” esteticista lhe dá uma nobreza nua que Rilke e Hoffmannsthal não possuem, apesar do reconhecimento da sua grandeza, não desfruta ainda do respeito e da atenção internacionais que envolvem estes grandes poetas, tão mais do que ele quase todos tão ligados ao pós-simbolismo como ao vanguardismo e de que alguns não fizeram na verdade parte.

Entretanto, se, tal como vimos, podemos aproximar a perspectiva crítica de Jorge de Sena àquelas adotadas por Tynianov, Curtius e Eliot, em alguns de seus mais importantes textos, dentro da tradição crítica pessoana, Sena conta com outro modelo de abordagem

evolutiva, bastante distinto das propostas mencionadas, e que vai até mesmo de encontro às restrições impostas pelo formalista russo no que diz respeito ao psicologismo individualista como meio para se chegar à compreensão de uma obra. Em *Vida e Obra de Fernando Pessoa – história duma geração* (1950), primeira biografia crítica sobre o poeta, João Gaspar Simões orienta sua abordagem segundo uma “estrutura evolutiva poético-espiritual” (GAGLIARDI, 2004, p. 140), em que as transformações da obra do poeta são consideradas com base em intenções estéticas e tendências psíquicas, encontradas nos escritos de Pessoa sobre si mesmo. A análise psicológica, voltando-se para a “superação” de sintomas patológicos manifestados pelo autor em sua vida, revela o interesse de Gaspar Simões em compreender Fernando Pessoa enquanto *homem*, à luz da *obra* que nos deixou, e não o contrário – ambição que se evidencia, naturalmente, em seu método de aproximação de *vida* e *obra*. Dentro dessa leitura, biografismo e psicologismo ganham centralidade na interpretação da gênese heteronímica, e esta passa a ser um divisor de águas no processo evolutivo do poeta, pelo que representa da “unificação” da personalidade do autor em uma criação de base ficcional.

Essa obra monumental e, ainda hoje, referência obrigatória sobre o poeta, figura como pano de fundo nas leituras de Jorge de Sena a partir dos anos 50. A relação do crítico com a biografia de Gaspar Simões é bastante complexa, visto que se manifesta em um desejo de superá-la, sem, contudo, tirar-lhe o valor. Em um de seus últimos textos sobre Pessoa, de 1977, Sena reitera sua apreciação, ao considerá-la uma “obra pioneira, com lacunas e audácias sem contra prova, muito controvertida, e que recebeu ao longo dos anos diversos corretivos factuais, mas que está cheia de iluminações notáveis, e até hoje, com os seus defeitos, não foi reescrita por ninguém” (FPCH, p. 366)¹⁴.

Em que se diferenciam, pois, as abordagens evolutivas de um e outro crítico? Em *Fernando Pessoa & C^a Heterônima*, há uma inversão básica do ponto de vista: Jorge de Sena não procura encontrar o homem através da obra; pelo contrário, busca revelar de que modo o homem é absorvido por sua criação artística. Seu princípio de análise volta-se, pois, para o plano da linguagem, da concretização estética, em que o sujeito empírico é o próprio espaço de desintegração de si mesmo e de criação dos outros que o habitaram. Compreender a evolução do poeta, para Sena, significa mostrar os caminhos pelos quais Pessoa negara a

¹⁴ As declarações de Jorge de Sena sobre *Vida e Obra* aparecem com recorrência em suas cartas e entrevistas. Em 1959, em resposta sobre o texto “O poeta é um fingidor”, Sena responde: “Não pretendi, entretanto, fazer uma análise psicológica do poeta através de sua poesia. Isso já o fizera Gaspar Simões, num trabalho que certa vez critiquei por se apoiar demasiado no ‘palito freudiano’ (expressão que ele não me terá perdoado). Procurei somente analisar as facetas de Pessoa que interessam a compreensão global de sua obra. O resto é bisbilhotice”. (ENT, p. 30-31)

própria existência, em sacrifício de uma força criadora que extrapolava a ideia de “personalidade una”, defendida por Gaspar Simões e Casais Monteiro.

Os valores dos críticos são, portanto, diferentes. Se Gaspar Simões apoia-se nas noções de *personalidade*, *individualidade* e *sinceridade* – valores ainda românticos de interpretação crítica e característicos das “divisas presencistas, que não separam o sujeito pensante do sujeito criador” (GAGLIARDI, 2004, p. 141) –, o esforço de Jorge de Sena dirige-se no sentido de procurar novas perspectivas de análise, mais de acordo com as tendências estéticas e filosóficas modernas, visto que aqueles critérios do século XIX se mostravam insuficientes, e mesmo equivocados, na compreensão do fenômeno heteronímico.

E é dentro dessa perspectiva *moderna* de leitura que podemos encontrar um dos pontos mais intrincados da crítica seniana e que aparentemente converge para a abordagem psicológica à qual tanto se opõe. Referimo-nos ao emprego de algumas noções de Psicanálise, notadamente o conceito de “sublimação”, aplicadas à compreensão do funcionamento artístico de Fernando Pessoa. Em seu estudo “Sistemas e Correntes Críticas”, no qual Sena estabelece um modelo crítico baseado na análise de dados objetivos e estruturais da obra, o autor considera a importância da Psicanálise como disciplina auxiliar na compreensão de fenômenos literários e artísticos. Citando como exemplo o estudo de Freud sobre Leonardo da Vinci, o crítico sintetiza de que modo as teorias psicanalíticas podem servir à metodologia da crítica literária: “O psicólogo analista que estuda a personagem de Hamlet não está estudando – note-se bem – uma pessoa, mas uma criação literária; e quando acaso passe à personalidade do autor, não menos lhe cumpre acentuar que a arte é precisamente a sublimação de tudo isso que o autor pode ou não ter sublimado na vida” (DTL, p. 152). Teoricamente, tal tipo de abordagem não deverá prejudicar a reiterada divisa seniana: “E tendo sempre presente no espírito que não estamos à procura da personalidade do autor *senão enquanto autor*. O que ele foi pessoalmente não nos importa nada” (DTL, p. 142).

No entanto, o modelo de análise de Gaspar Simões parece ser incontornável para Jorge de Sena. Na obra deste, igualmente, o percurso evolutivo do poeta se organiza em torno da descoberta dos heterônimos, em um “antes e depois” que qualifica, não apenas a definição de sua poética, como também a depuração do estilo de Fernando Pessoa ortônimo. Veremos, adiante, como se processam tais convergências e divergências entre as leituras pessoais de ambos os críticos.

3. Evolução ou não: convergências entre Sena e Pessoa

Nos primeiros escritos de Jorge de Sena sobre Fernando Pessoa, surpreende-se uma confluência nítida entre a visão evolutiva do crítico acerca da obra pessoana e a visão do próprio poeta, conforme descrita na primeira parte deste capítulo. Para observar em que pontos ocorre tal interlocução, selecionamos dois textos de Sena desse período, ambos escritos no contexto da edição, realizada pelo crítico, das *Páginas de Doutrina Estética*. Se o primeiro apresenta-se como sumário das principais características do estilo do poeta, o segundo se desenvolve em uma leitura mais ensaística, apresentando com acuidade uma compreensão profunda sobre a visão de mundo, predominantemente irônica, de Fernando Pessoa. Nosso trabalho segue as proporções, em quantidade e importância, de ambos os estudos senianos.

3.1. “Prefácio e notas a *Páginas de Doutrina Estética*” (1944-46)

O primeiro momento em que Jorge de Sena refere-se diretamente à possível ocorrência de uma evolução na poética pessoana situa-se ainda nos anos 1940, isto é, uma década antes da publicação da biografia romanceada escrita por Gaspar Simões, cuja estrutura se baseia, como vimos, numa ótica, quando não edipiana, predominantemente evolutiva. Trata-se do Prefácio às *Páginas de Doutrina Estética* (1944-1946), obra editada pelo próprio Sena e composta de diferentes textos em prosa de Fernando Pessoa, com o intuito de divulgar “um prosador de estilo múltimodo e inconfundível” (FPCH, p. 24). O “Prefácio” se organiza, assim, como texto de apresentação da multiplicidade do estilo do poeta também em prosa, revelando as diversas facetas que o artista assume em seus textos de intervenção. “Multiplicidade” e “estilo” estão, por sua vez, naturalmente ligados à noção de desdobramento heteronímico. E é no entorno desses conceitos que Jorge de Sena começa a refletir, referindo-se ao texto que discutimos no início deste capítulo, sobre a questão evolutiva em Fernando Pessoa:

Numa carta a Casais Monteiro, Pessoa afirma: “não evoluo, viajo” – o que é quase uma verdade completa. E está, pelo menos, de acordo com a consciência que de si próprio terá quem, por atingida muito cedo a maturidade, experimenta e realiza em pleno domínio dos meios de expressão, e sabe que, portanto, dentro de cada experiência, e de experiência em experiência, só lhe resta (e ele o diz) envelhecer.

A sucessão de “lugares” do espírito, as motivações do trânsito, são, de certo modo, porém, sinais de uma evolução, se viver é evoluir. São-no, pelo menos, de uma *viagem*, como Pessoa tão exatamente define, e porque a evolução não é do “ponto central de personalidade”, mas das sucessivas corporizações desta. Ou melhor: não o

desenvolvimento de um espírito, mas a exploração dos caminhos que esse espírito já conhece, floração do que já sabe conter.

(FPCH, p. 25-26)

A leitura que o crítico faz desse documento epistolar alinha-se de perto às afirmações do próprio poeta, uma vez que reitera a ideia de que Pessoa, desde muito cedo, “experimenta e realiza em pleno domínio dos meios de expressão”. A imagem do poeta genial, que já na juventude consolidara o manejo da escrita, não será, todavia, uma constante nas leituras senianas: ao longo de seus estudos, Sena buscará o impacto da descoberta dos heterônimos na produção de Pessoa, como tentativa de desvelar as depurações verificadas em seu estilo, em concatenação com uma libertação do espírito para a atividade criativa. Como veremos adiante, a interpretação evolutiva de Jorge de Sena, perante a multiplicidade da obra pessoana, tende, ela própria, a evoluir.

Mas já nesse momento Sena assinala que o “não evoluo, viajo” é “*quase* uma verdade completa” (grifo nosso), na medida em que as “sucessivas corporizações” de sua personalidade representam diferentes percursos de “exploração dos caminhos” já conhecidos. A evolução se verifica no trânsito, na *viagem* pelas virtualidades de seu espírito, na “floração” do fenômeno de despersonalização, portanto, que, como Pessoa declara naquela carta, desde a infância estivera latente em seu espírito. Entretanto Sena ainda não desenvolve a reflexão sobre o tema; está, antes, parafraseando o próprio Pessoa, sem se posicionar criticamente diante do conteúdo da carta. Por conseguinte, não há exemplos do que sejam as diferentes “motivações” que teriam conduzido o poeta a evoluir pelo espaço da escrita, embora esteja clara a referência ao “drama em gente”, pela alusão de Jorge de Sena à carta de 11 de dezembro de 1931, enviada ao crítico João Gaspar Simões, em que Pessoa afirma: “O ponto central da minha personalidade como artista é que sou um poeta dramático; tenho, continuamente, em tudo quanto escrevo, a exaltação íntima do poeta e a despersonalização do dramaturgo. Voo outro – eis tudo” (PDE, p. 176).

3.2. “Fernando Pessoa, indisciplinador de almas” (1946)

Esta conferência foi ministrada por Jorge de Sena no Ateneu Comercial do Porto, em 1946, no âmbito da publicação das *Páginas de Doutrina Estética*, que seriam lançadas no ano seguinte. O texto tem como finalidade ser “uma introdução” à obra em prosa de Fernando Pessoa, da qual alguns textos, como as leituras sobre António Botto, ou ainda o estudo sobre

“O provincianismo português”, eram pouco aceitos (e pouco compreendidos) por sua contemporaneidade.

A abrangência dessa leitura revela um Jorge de Sena afastado do que ele mesmo identifica como moeda corrente na crítica portuguesa da literatura moderna: “o preconceito romântico (oriundo de um Romantismo mal conhecido e mal estudado) de que o gênio e a originalidade são virtudes espontâneas, meramente inspiradas, e incompatíveis com uma inteligência lúcida e uma cultura profunda” (DTL, p. 239). Ao desvencilhar o poeta de valores éticos e literários ainda vigentes em seu tempo, por meio dos quais a primeira geração crítica pessoana buscava desvendar sua personalidade, ficando por isso muito aquém da compreensão autêntica que sua obra aguardava, o crítico prefere mostrar, lançando uma visão distanciada de tais pressupostos críticos, como Pessoa superou a própria noção de “valor” no interior da expressão artística. A crítica de Sena apresenta-se, assim, tão irônica e moderna quanto o pensamento pessoano.

O ponto de partida desse texto eminentemente ensaístico consiste na hipótese de que a obra de Pessoa, “tão variada, é extremamente una”. Como Sena procurará demonstrar, não se trata, evidentemente, de uma unidade fixada na personalidade do poeta, nem da totalidade que sua obra, então ainda parcialmente inédita, poderá simbolizar, mas sim “de um todo que não é apenas a sua obra literária, ou não o é, pelo menos, segundo o conceito vulgar de literatura” (FPCH, p. 61).

É dentro dessa hipótese que a discussão acerca do problema evolutivo de Fernando Pessoa reaparece, porém bifurcada em duas possibilidades não excludentes entre si: uma que integra a obra do poeta ao domínio da evolução da história literária (mais ou menos na linha teorizada por Tynianov); outra, mais profundamente, relacionada ao legado deixado pelo poeta enquanto “indisciplinador de almas”. Com isso, Sena tenta justificar a possibilidade de que uma leitura de “*todo o escritor*”, ou seja, uma visão geral da obra de Fernando Pessoa, e de suas ideias, já fosse legítima naquele momento em que o ensaio fora escrito (1946), quando se contava com apenas quatro volumes das *Obras completas*, editados pela Ática, além das cartas a Côrtes-Rodrigues, editadas por Joel Serrão, das prosas dispersas que Sena organizava e, naturalmente, da obra que o próprio poeta publicara em vida, e que o crítico conhecia bem.

Antes de abordar essa dupla via da evolução pessoana – nas correntes literárias e no cumprimento de sua missão sobre a humanidade –, a qual integra o poeta em um todo muito maior do que sua própria obra, Sena discute sobre a pouca “atuação pública” de Fernando Pessoa, visto que muito cedo adquire a consciência de *ser escritor*, que implica certo retiro

espiritual do poeta. Subjacente a essa discussão, encontra-se a carta de Fernando Pessoa remetida a Côrtes-Rodrigues em 1915.

Fernando Pessoa, inteligência incomparável, muito cedo adulta, pouco evolui na sua atuação pública. Aquela unidade superior que é a perfeita dissociação, primeiro, e estreita associação depois, do homem que pensa e sente, e do artífice que executa, atinge-a ele numa idade em que o público e a crítica não só a não exigem, mas até se entristecem que, a existir, se revele. Daí que, simultaneamente, as relações do escritor com o público e, mais ainda, com a crítica, vão entrando em crise: “a crise” – como ele diz – “*de se encontrar só quem se adiantou demais aos companheiros de viagem [...]*”

(FPCH, p. 61-62)

Se Pessoa se lança na carreira literária por meio dos ensaios polêmicos publicados na revista *A Águia*, que profetizam o advento de um “supra-Camões” bastante afastado dos princípios poéticos do movimento saudosista; se pretende, em seguida, ao romper com esse movimento, lançar os programas paulista e interseccionista, por meio da revista *Orpheu*; e se proclama num virulento *Ultimatum* a dissolução do conceito de personalidade como único caminho para o aprofundamento da sensibilidade, já então saturada pelo sentimentalismo romântico – a ação de manifestar-se publicamente vai sendo minada pelo sentimento de incompatibilidade, manifestado por Pessoa na referida carta, e pela importância que o poeta passa a atribuir à sua missão. Da perspectiva de Sena, o poeta atinge rapidamente uma “unidade superior”, através do movimento de dissociação e associação entre *o sentir e o pensar do homem e o executar do artista*, o que eleva sua capacidade criativa a níveis, não apenas irrealizáveis por seus companheiros, como também incompreensíveis à crítica (presencista) que primeiro o leria.

Tudo o que criou a partir desse momento, e que o levou a se tornar “um grupo de poetas”, o fez com base nessa *consciência de artista*, precocemente adquirida e, desde sempre, reconhecida por Jorge de Sena como um dos fundamentos de sua postura antiromântica. Essa aguda consciência, de seu valor próprio e de seu dever, faz com que o poeta repudie a postura individualista do homem romântico, que tencionava fazer-se figura pública. Como Jorge de Sena afirmará na “Introdução ao *Livro do Desassossego*” (FPCH, p. 160):

[...] isso está nos antípodas das atitudes de Fernando Pessoa. Precisamente “público” é o que ele jamais visa ser, porque se sabe representante virtual, não de supostas maiorias, mas da consciência crítica, ou, pelo menos, do paradoxo opondo-se ao primarismo de qualquer racionalização (de que, nos seus escritos polêmicos, com o seu racionalismo irônico, Pessoa faz a caricatura).

Tal consciência do fazer artístico, que confere uma unidade à orientação literária de Fernando Pessoa, e que exige, para ser compreendida, tanta lucidez quanto a que o próprio poeta despendeu na criação de sua obra, será sempre um pressuposto da crítica seniana – ao contrário do público e da crítica com os quais o poeta entrara em crise. Se, aqui, o crítico pouco aprofunda as implicações dessa inteligência dentro da poética pessoana, ao longo de seus ensaios essa questão será analisada mais de perto e com maior complexidade.

No que diz respeito à evolução do poeta em sincronia com o sistema literário ao qual pertence, Jorge de Sena procura relacionar a consciência artística de Fernando Pessoa à formação literária e cultural que este recebera nos anos em que estudara na África do Sul (e da qual o próprio crítico manifesta amplo conhecimento): “Educado no estrangeiro, o gênio de Pessoa integra-se, ou melhor, é um dos que integra as tendências europeias do seu tempo” (FPCH, p. 65). Ao lado de nomes como Stefan George, Rainer Maria Rilke e W. B. Yeats, Sena qualifica o poeta como um pós-simbolista, poética que o teria afastado das “ilusões de sua juventude” – o saudosismo – e o conduzido à renovação, “por iniciativa própria”, da tradição lírica portuguesa.

Muito concentrado na importância dessa renovação e no papel que o esteticismo exercera na consciência literária de Fernando Pessoa, a fase esteticista de suas composições, a qual será rejeitada por Sena conforme seu aprofundamento nos estudos pessoanos, não é ainda questionada; antes, é apresentada de maneira bastante elogiosa:

O esteticismo de Pessoa revela-se, não só em parte [...] das suas ideias fundamentais, como, quase sempre, no preciosismo da frase. Todavia, pensador arguto, a preciosa originalidade reside mais em achados sintáticos que em palavras difíceis, embora o seu vocabulário seja riquíssimo: se é riqueza ter, para cada noção, a palavra exata e sugestiva.

(FPCH, p. 66)

Mas a evolução que interessa especialmente a Jorge de Sena, neste momento, vai além das experiências literárias que fundamentaram a consciência artística de Pessoa. Se a descoberta heteronímica fora fundamental na renovação do lirismo nacional, seu significado mais profundo – aquele que já se mostra na própria pluralidade das doutrinas estéticas de cada heterônimo – relaciona-se com o desejo de Pessoa em “agir sobre o psiquismo nacional, que precisa [ser] trabalhado e percorrido por novas correntes de ideias e emoções que nos arranquem à nossa estagnação” (PDE, p. 23). É na evolução de um espírito enquanto “veículo gerador de ideias no espírito dos outros” (FPCH, p. 66) que o crítico reconhece a grandeza maior – e o sentido totalizante – da obra do poeta e do prosador.

Não há, pois, nele, outra evolução que a digamos, passagem de um momento a outro, de uma experiência a outra experiência... Mas não a haverá, de fato? Se ele diz, algures, que “a cultura é o aperfeiçoamento subjetivo da Vida” – e notem que ele não pôs *homem* e sim *vida* – admitia e postulava mesmo evolução. A diferença consiste em que se não trata de evolução literária, de evolução humana, de cálculo de variações psicológicas... Trata-se pelo contrário, de crescimento, em extensão e em profundidade, na consciência coletiva.

(FPCH, p. 62)

Essa evolução na consciência coletiva é o propósito fundamental da missão civilizatória que o poeta assumira para si, segundo Sena. Mas é, antes de tudo, uma missão *subversiva*, pautada na subversão de todos os valores, na conquista de um amoralismo libertário, como único caminho para se chegar ao conhecimento de si próprio. Chamaram-na “insincera”, aqueles que não souberam distinguir a *sinceridade ética* da *sinceridade metafísica*. Jorge de Sena, por sua vez, reconhece na postura não dogmática de Fernando Pessoa, nas contradições de suas várias doutrinas e personalidades poéticas, na mistificação e no ocultismo “cético”, formas irônicas (e autoirônicas, pelo que implicam de solidão e sacrifício no exercício de criação) da orientação espiritual do poeta. Para o crítico, é esse o “mestrado *à rebours*” que fizera de Fernando Pessoa um “indisciplinador de almas”:

Fernando Pessoa dedicou a sua vida inteira à subversão, em si mesmo, nos seus amigos, nos seus contemporâneos, e na posteridade [...], de tudo o que fosse contrário à nudez total do espírito, à derrocada de todas as pretensões humanas e sociais. É um dos maiores mestres de liberdade e de tolerância que jamais houve.

(FPCH, p. 69-70)

Estes textos da década de 40, juntamente com a “Carta a Fernando Pessoa” (1944), configuram-se como tentativas de desmistificação da imagem do poeta perante o público, situando o fenômeno heteronímico, para além de seu contato com a tradição literária, na vivência íntima de uma visão “indisciplinadora”, que passaria a orientar a poética pessoana a partir daquela crise assinalada nas cartas a Côrtes-Rodrigues, a qual se desencadeara após o surgimento dos heterônimos. Sena, enquanto leitor de Fernando Pessoa, está ainda formulando suas ideias críticas sobre o poeta, tendo como base de sua compreensão, sobretudo, o que o próprio poeta dissera sobre si, em textos que o crítico vinha selecionando para a edição das *Páginas de Doutrina Estética*. A sua exegese heteronímica, situada dentro de um percurso evolutivo do poeta, começa, efetivamente, a partir dos anos 50, fase que passaremos a analisar no capítulo subsequente.

III. A abordagem evolutiva nos estudos pessoanos de Jorge de Sena: leituras dos anos 50 e 60

Após a publicação de “Fernando Pessoa, indisciplinador de almas” (1946), os próximos estudos pessoanos de Jorge Sena¹⁵ são direcionados às relações do poeta com a poesia e a língua inglesas, tema que será uma constante nas leituras do crítico a partir dos anos 50, não apenas pelo seu interesse em traduzir os *English Poems* de Fernando Pessoa, como também pela importância que Sena vislumbra na situação de “estrangeirado”¹⁶ ou de “naturalizado em língua portuguesa” do poeta de *Mensagem*. Acrescente-se a tal singularidade da atenção crítica de Jorge de Sena um fato importante desse período: a publicação da biografia *Vida e Obra de Fernando Pessoa* (1950), de João Gaspar Simões, na qual o autor manifesta a intenção de elucidar os fenômenos evolutivos em Fernando Pessoa e o papel que o surgimento dos heterônimos teria exercido nesse processo.

Ora, parece claro que Jorge de Sena, contrário aos critérios de valor da crítica presencista, os quais, em certa medida, estão na base da biografia escrita por Gaspar Simões, busca estender os caminhos de interpretação da obra (e da figura) de Fernando Pessoa, a fim de alcançar uma compreensão dessubjetivada do poeta e de inserir a sua modernidade em uma renovação da tradição literária, como, aliás, o crítico já vinha fazendo. Daí decorre seu interesse nos escritos em inglês de Fernando Pessoa e, ainda, a leitura filosófica que busca as raízes nietzscheanas e esteticistas do fenômeno heteronímico, “‘O poeta é um fingidor’ (Nietzsche, Pessoa e outras coisas mais)”, apresentada em 1959 e que marca a chegada de Sena ao Brasil. Todos esses textos podem ser lidos, afinal, como respostas transversais ao “indiscutível decano dos estudos pessoanos” (FPCH, p. 347).

No entanto, a originalidade da obra de Gaspar Simões e suas vias de abordagem pautadas em uma abordagem evolutiva da constituição psíquica e literária do poeta

¹⁵ “‘Inscriptions’, de Fernando Pessoa: algumas notas para a sua compreensão” (1953); “Fernando Pessoa e a Literatura Inglesa” (1953); “Maugham, Mestre Therion e Fernando Pessoa” (1957); e “*Inscriptions* de Fernando Pessoa” (1958).

¹⁶ A expressão “estrangeirado” é considerada por Onésimo Teotónio Almeida (2009, p. 327) como uma autoclassificação nascida e forjada ainda em Portugal, antes do duplo exílio de Sena: “Estrangeirados são, por conseguinte, os modernos, aqueles cuja maneira de ser, por natureza ou por educação e contágio, lhes faz sentir demasiado apertada a camisa de varas em que a cultura portuguesa se foi fechando, constrangendo o crescimento, a abertura de horizontes, o diálogo com a Europa do centro e do norte”. O desenvolvimento do tema a partir da condição de exilado em busca de uma síntese para sua identidade complexa encontra-se em esclarecedor estudo de Jorge Fazenda Lourenço (2009, p. 339), do qual colhemos uma fórmula fatídica: “O exilado é aquele em que coincidem, como num oxímoro letal, a ausência e a presença – da pátria, de si mesmo ou do mundo”.

reclamavam um diálogo direto, uma travessia pelos mesmos caminhos, de modo a retificar ou ratificar a imagem de Fernando Pessoa que Gaspar Simões lançava a público. Os textos senianos das décadas de 60 e 70, se não formam um estudo unitário como o do crítico presencista (e que Sena dedicará a Camões), apresentam o mesmo objetivo: fornecer uma leitura global de Fernando Pessoa, tendo como princípio de análise a hipótese evolutiva. Procuraremos mostrar, em seguida, como as análises de Gaspar Simões reaparecem em Jorge de Sena, porém com novos significados.

1. “Introdução ao *Livro do Desassossego*” (1964-69)

Entre 1964 e 1969, Jorge de Sena dedica-se ao estudo dos fragmentos do *Livro do Desassossego* e à escrita de um texto introdutório à primeira edição do *Livro*, que seria organizada pelo crítico e lançada pela Ática. Exilado no Brasil e, portanto, sem acesso imediato ao espólio pessoano, Sena vê-se obrigado a desistir da complexa empreitada editorial. O ensaio, no entanto, sobreviveu e foi publicado, pela primeira vez, na revista *Persona* n.º 13, de julho de 1979.

Num estudo paralelo à “Introdução” – “Ela canta, pobre ceifeira”, de 1965-1966 –, Jorge de Sena registrou em nota: “Acerca da evolução de Fernando Pessoa, segundo a temos concebido, ver [...] em especial, o prefácio à edição em preparação do *Livro do Desassossego* de Bernardo Soares” (FPCH, p. 217, n. 7). A nota aí aparece por constituir assunto de ambos os ensaios. Não é por acaso, assim, que esses textos estejam concentrados no exame das gradativas construções do *Livro* e do poema “da Ceifeira”. Como pontua Jorge Fazenda Lourenço (2012, p. 105), “são, entre outros aspectos, ensaios de observação, ao nível da análise textual, do trânsito de Fernando Pessoa entre o simbolismo e o modernismo”.

Já na “Carta a Fernando Pessoa”, escrita por Jorge de Sena em 1944, o crítico afirmava: “V., quando escreveu em seu próprio nome, não foi menos heterônimo do que qualquer deles” (FPCH, p. 20). A rigor, essa aguda constatação, a que Sena chega desde suas primeiras hipóteses sobre o poeta, é o núcleo da leitura evolucionista que vemos se adensar ao longo de seus ensaios. Para Sena, a existência empírica de Pessoa, absorvida pouco a pouco pelas personagens que de si nasciam, vai sendo substituída pelo estatuto de entidade literária: “a Sociedade de Escritores F. N. Pessoa, Lda.” (FPCH, p. 153), em que o nome do autor é apenas o suporte sob o qual se reúnem seus múltiplos “eus”, nenhum dos quais é “ele mesmo”. Compreender o que motivou essas transformações é, para Jorge de Sena, compreender Fernando Pessoa “como um *moderno*” (FPCH, p. 159).

Tal procedimento de leitura é sustentado por um dos pressupostos críticos do ensaísmo seniano: um deliberado afastamento de uma crítica que, conforme salienta Fazenda Lourenço (2012, p. 94),

[...] por influência ainda da “estética presencista”, se ocupa em dilucidar o “caso” Fernando Pessoa, através de categorias como a “sinceridade” ou “insinceridade” da sua obra e o caráter de “mistificação” do fingimento (poético) e da heteronímia, em termos psicológicos e morais.

Já para Sena, a *ironia*, o *paradoxo*, a *despersonalização* e o *ceticismo* figuram como princípios cruciais de uma poética fundamentada em uma visão de mundo negativa, na qual já não cabe um poeta romanticamente pressuposto – apenas a sua caricatura.

Os critérios de valor de Gaspar Simões, como se sabe, estão ainda incutidos de uma visão ingenuamente romântica do fazer poético: “a poesia, para ser poesia, não simulação literária, tem de começar por ser a expressão sincera de estados de espíritos sinceros” (SIMÕES, 1950, p. 272). Assim, analisando todo o percurso da produção literária de Pessoa, à luz de suas características psíquicas, Gaspar Simões focaliza sua investigação no desdobramento da seguinte pergunta: de que maneira pode-se vislumbrar a sinceridade de Fernando Pessoa, de modo que ele possa ser aceito como um autêntico poeta lírico português? Encontrar a sinceridade pessoana e atribuir-lhe um caráter inconsciente, visto que o poeta só criava através da inteligência, é o enigma sem solução que o crítico procura elucidar.

Essa leitura um tanto enviesada do significado heteronímico complica-se ainda mais com o critério psicológico de interpretação do crítico, segundo o qual Fernando Pessoa, ao deparar-se com as leituras de Max Nordau, descobrira-se “degenerescente” e “histero-neurastênico”, como o poeta se autodefiniu.

A partir desses pressupostos, Gaspar Simões estabelece uma cesura na obra pessoana: antes dos heterônimos, a criação de Pessoa baseia-se em jogos de mistificação e artificialidade e não atinge, portanto, a espontaneidade exigida pela “poesia moderna”, que, segundo o crítico, é “essencialmente subjetiva”. As virtudes que Pessoa buscava na “Nova Poesia Portuguesa”¹⁷, notadamente o caráter *epigramático*, *plástico* e *imaginativo* dos versos, só apareceriam mais tarde em sua obra. Assim, unindo o problema da insinceridade do poeta de *Paúis* ao seu “espírito doente”, pela sua mentalidade *fin-de-siècle*, Gaspar Simões (1950, p. 271-272) faz a seguinte síntese do momento de “salvação” que desencadeará a evolução de Fernando Pessoa:

¹⁷ Cf. *A Águia*, 2ª. Série, n.º 4, Porto: Abril de 1912, e n.º 9, 11 e 12, Porto: Set., Nov. e Dez. de 1912.

Cansado de se prestar ao jogo do “misticismo” e do “transcendentalismo panteísta”, saciado de se atolar em “degenerescência” [...] – ei-lo que, finalmente, encontra a âncora salvadora. Alberto Caeiro vinha dar-lhe a mão para ajudá-lo a arrancar-se do lodo “paúlco” em que, dia a dia, sentia enterrar-se mais. Subitamente, – no dia 8 de Março de 1914, Fernando Pessoa não mais o esqueceu –, os clarins tocam alvorada. Ia principiar uma nova fase na vida psíquica – e literária, portanto – ou na vida literária – e psíquica, por conseguinte, pois é muito difícil dizer em que medida Fernando Pessoa é homem antes de ser artista ou artista antes de ser homem – do poeta que aceitara o “simbolismo”, que dera as mãos ao “decadentismo”, que se julgara “saudosista”, que se dissera “paúlco” e que tivera por mestres Shelley, Byron, Samain e Maeterlinck, poetas românticos, isto é, mestres que não podiam pô-lo de acordo consigo mesmo, ajudando-o a operar a desejada “unificação” do seu caráter, uma vez que a “unificação” do caráter do autor de *Paulis* não era consumável através da sensibilidade e da emoção – do misticismo –, mas apenas através da discriminadora inteligência. Fernando Pessoa descobrira, finalmente, que o que “em mim sente ’stá pensando”. [...] E se é certo que o aparecimento deste [Caeiro] – ou, melhor, o aparecimento geral dos heterônimos – corresponde a uma desistência do próprio Fernando Pessoa no caminho da poesia dramática ou de ação, filosófica ou de expressão objetiva, também é verdade que é o primeiro passo para a afirmação decisiva do seu verdadeiro gênio – o qual era português e, como tal, irremediavelmente lírico, irremissivelmente subjetivo, fatalmente incompleto.

Para Gaspar Simões, a extraordinária inteligência de Pessoa era a causa de suas limitações poéticas, uma vez que o pensamento limitaria a expressão do sentimento e da emoção, perturbando sua capacidade imaginativa, o que teria resultado na primeira fase pouco “sincera” de sua poesia. Ao descobrir que *o que nele sentia estava pensando* (não o verso, mas a concepção, uma vez que a última versão do poema “Ela canta, pobre ceifeira”, em que figura o referido verso, é uma década posterior ao surgimento dos heterônimos), Pessoa assume sua “fraqueza” e torna-se ele próprio o palco de suas representações, visto que era incapaz de criar ficções “objetivas”, como fazem os dramaturgos tradicionais. A criação heteronímica é, pois, inteiramente subjetiva, para Gaspar Simões, e por isso mesmo uma representação sincera e espontânea de seu gênio literário, apesar da máscara. É a unificação da voz do poeta, de sua personalidade.

Sena inverte essa perspectiva. Para o crítico, a inteligência de Pessoa é o que o lança na modernidade literária. Não se trata de uma fraqueza do poeta, que precisava filtrar pelo intelecto todas as suas sensações; pelo contrário, ao dar-se conta de que só podia sentir através do pensamento, o poeta atinge, com lucidez, a própria condição do fazer literário – e não de uma limitação de suas capacidades poéticas. Ou seja, para ambos os críticos o verso “o que em mim sente está pensando” é pedra de toque para a compreensão da poesia de Pessoa. Suas perspectivas com relação a ele são, entretanto, diametralmente opostas: se para Simões o raciocínio aparece como um obstáculo para a floração do sentimento puro, por ele

considerado como genuinamente português, na poesia de Pessoa, para Sena é justamente o raciocínio seu maior diferencial com relação a essa mesma tradição lírica.

Na “Introdução ao *Livro do Desassossego*”, Jorge de Sena reconhece no conceito de “sinceridade estética” (diferente, portanto, da “sinceridade subjetiva” postulada por Gaspar Simões) uma das concepções fundamentais que impulsionaram a evolução da consciência artística de Fernando Pessoa. Se desde sempre ele trouxera em sua educação literária, de base simbolista e esteticista, a convicção de que “uma obra de arte não é, precisamente por ser obra de arte, o próprio artista, mas um objeto estético” (FPCH, p. 152), é na abstração de sua experiência interior, transferida completamente para o plano da linguagem, que o poeta ultrapassa a racionalização romântica da individualidade, para atribuir à autenticidade de sua obra o conceito de *verossimilhança*. Sena acentua, nesse sentido, o caráter ficcional da criação heteronímica, que segue a tradição da *mimese*, mas com uma diferença essencial: são personagens criadas “sem um *contexto*”, cujas ideias advêm das contradições íntimas de seu autor e da fuga de si mesmo, através da imaginação.

Nesse sentido, Sena considera a noção de “máscara” apenas como enganosa superfície da composição heteronímica (tema a ser discutido no capítulo IV), uma vez que a matéria essencial dessa composição não é exterior ao espírito do poeta, mas antes a pluralidade de seu próprio eu, atomizada em criações estéticas: “Por isso, os heterônimos, parecendo máscaras, o não são, mas as realidades virtuais de um homem que cindiu em estilos as suas íntimas contradições e versatilidades” (FPCH, p. 147). Admitindo que a máscara representa uma realidade profunda, na medida em que a voz do poeta a transpassa, o crítico estabelece sua compreensão dos célebres versos da “Autopsicografia” pessoana: a dor que é revertida em “*linguagem* esteticamente considerada” (FPCH, p. 146).

Para Sena, a despersonalização é assumida por Fernando Pessoa de maneira tão completa, a ponto de a existência não ser mais possível fora do plano da linguagem. Ele existe apenas nessa sua *pátria* e apenas enquanto “anti-eu”. Nesse ponto, Sena procura uma inflexão socioestética para a consciência artística de Fernando Pessoa: uma “ciência de *não-ser*”, que, se possibilita a criação heteronímica enquanto ficção, revela a postura crítica pessoana diante da falsa noção de “personalidade unitária”.

A nossa personalidade é uma opção na vida, uma acumulação de opções – nada mais: e acabamos “unitários”, pelo que escolhemos não ser, ou desistimos de ser, ou tememos poder ser. Acabamos unitários por defeito, quando dantes se julgava que assim começávamos na vida. Mas não foi isso o que ele realizou em si próprio, numa demonstração viva de que a personalidade unitária é uma ficção como qualquer outra. Ele recusou-se a optar, ou optou pela negação de ser. Não como o

dramaturgo que não sabemos o que pensa de nada, porque as suas personagens são quem pensa, *em situação*, como é o caso de Shakespeare, por ele. Mas sim como o homem que é a própria realização vital do ceticismo absoluto, e que só virtualmente pensa e só virtualmente vive.

(FPCH, p. 147-148)

A leitura de Jorge de Sena caminha, pois, no sentido de elucidar o jogo heteronímico como expediente lírico da mais alta consciência crítica do poeta. Ao despersonalizar-se, cedendo “de si mesmo o que lhe cabia ser” (FPCH, p. 146), Fernando Pessoa insere-se no centro de uma das questões mais fundamentais da literatura moderna: o problema da identidade. A unidade entre palavra lírica e eu empírico, pregada pela poesia confessional romântica, tornara-se um dilema para o escritor moderno, que sentia pesar sobre si a missão de desconstruir o mito da individualidade. Em *A verdade da poesia*, obra que apresenta um estudo de fundo sobre a posição do poeta na modernidade, Michael Hamburger (2007, p. 74) afirma que, após o período final do Romantismo, “o eu de um poeta era o que esse poeta escolhia fazer dele, sua identidade devendo ser encontrada apenas nos corpos que ele escolhia ocupar”. Ao optar pela “negação do ser”, Pessoa faz de seu próprio vazio um espaço de atuante imaginação, potencializando e dando vazão às múltiplas contradições do sujeito, que, por sua vez, negam o princípio romântico de personalidade. A partir dessa perspectiva, pode agora o crítico estabelecer uma releitura da afirmação “não evoluo, VIAJO” (PDE, p. 208-209), de Fernando Pessoa:

[...] Fernando Pessoa pulverizou-se nas suas virtualidades: ‘não evoluo, viajo’, disse um dos Fernandos Pessos. E era verdade – não evoluía para homem vivo, mas, como efetivamente veio a acontecer, para grande poeta morto. Um grande poeta que foi muitas pessoas, nenhuma das quais era ele mesmo, como ele mesmo não era quem se apresentava como tal.

(FPCH, p. 148)

Aquilo que Gaspar Simões considerava uma “incapacidade para criar objetivamente”, Jorge de Sena reverte para a própria expressão do “talento individual” do poeta; e a sua noção de evolução, embora apresente a mesma perspectiva teleológica de *Vida e Obra*, tem como fundamento de interpretação um dos princípios postulados por T. S. Eliot, em sua teoria sobre “poesia impessoal” e “emoção artística”:

A evolução de um artista é um contínuo auto-sacrifício, uma contínua extinção da personalidade.

[...] quanto mais perfeito for o artista, mais inteiramente separado estará nele o homem que sofre e a mente que cria; e com maior perfeição saberá a mente digerir e transfigurar as paixões que lhe servem de matéria-prima.

(ELIOT, 1989, p. 42-43)

Jorge de Sena concebe com lucidez a evolução pessoana como uma radicalização da teoria de Eliot: em seu processo de “transmutação da emoção”, na fuga de qualquer expressão individual, o eu pensante do poeta dissolve-se na criação heteronímica, e nem sob seu próprio nome pode-se inferir qualquer confissão pessoal, visto que “a obra ortônima não é menos heterônima que a dos heterônimos” (FPCH, p. 134).

Tendo apresentado a teoria do “drama em gente” de Fernando Pessoa, e as razões de ordem estética, social e psicológica que a teriam impulsionado, Jorge de Sena entra a falar sobre o *Livro do Desassossego* como obra de síntese, por propiciar uma “explicação geral do poeta” (FPCH, p. 205). As diversas fases do *Livro* são, para o crítico, representativas dos diferentes momentos pelos quais o autor, poeta e prosador, transitara. “A transformação do *Livro do Desassossego* é, pois, da maior importância para distinguirmos a transformação do Pessoa esteticista e simbolista no grande modernista que ele foi” (FPCH, p. 163).

Jorge de Sena vê no caráter flutuante da semi-heteronímia, e na estrutura fragmentária de suas reflexões, um espaço de criação literária em que se pode observar com maior transparência a contiguidade do poeta em ato de “outrar-se”. Em função do estilo e da forma inconstantes que caracterizam o *Livro do Desassossego* em seus diferentes avatares, o crítico encontra uma maneira privilegiada de reconhecer o *heterônimo Fernando Pessoa*, ou seja, “as células ‘ortônimas’ (da criatura que dava pelo nome Fernando Pessoa) em processo de cissiparidade heteronímica, ou de descoberta do Outro, em si mesmas” (FPCH, p. 151).

Assim como Fernando Pessoa é entendido, pelo crítico, a partir do conceito de “anti-eu”, pelo que dissolveu de sua própria personalidade na criação de seus heterônimos, o *Livro do Desassossego* é tido como “anti-poesia”, pelo prosaísmo fragmentário de suas meditações, que não exige a estruturação necessária à composição em verso. A escrita fragmentária de Bernardo Soares, nesse sentido, faz de seu livro a “típica expressão do que seja a *negação de uma obra enquanto tal*”, “uma obra que é a irrealização mesma” (FPCH, p. 154). E essa negação representa, segundo Sena, “a prosaica libertação do poeta que realiza, em prosa poética, a sua mesma descrença no verso como liberdade última” (FPCH, p. 156). Tal é a “ironia trágica” que Jorge de Sena identifica no “verdadeiro” desassossego pessoano.

Para chegar a essas conclusões, no entanto, fora preciso estabelecer todo o trajeto das transformações pelas quais o poeta passara e que estão refletidas na composição heterogênea do *Livro*. Analisando metodicamente as referências de que dispunha dessa obra, em cotejo com as publicações em vida de Pessoa, Jorge de Sena traça a seguinte cronologia da evolução do desassossego de Bernardo Soares:

[...] três fases distintas e principais: a primeira, de um livro muito simbolista e esteticista, literário por de mais, e anterior, na concepção, à descoberta da heteronímia profunda de que a grandeza de Pessoa se faria [...], fragmentariamente escrito, e necessariamente irrealizável por contrariar o modernista que vegetava em Pessoa [...], escrito até 1914, e com recorrências até 1917; uma segunda fase, durante a qual, até cerca de 1929, o “livro” ficou em dormência hesitante e muito fragmentária (a ponto de nada ser datado); e uma terceira fase que corresponde à massa de datas que possuímos entre 22/3/29 e 21/6/34. O livro que nos importa é, com raras exceções, este último, até porque os fragmentos (quando não são meras anotações) não são trechos inacabados, mas “fragmentos completos”. São, efetivamente, o *desassossego*.¹⁸

(FPCH, p. 172-173)

O esteticismo que marca os anos iniciais da produção literária de Fernando Pessoa, pouco criticado e até elogiado por Jorge de Sena em seus primeiros ensaios, é compreendido, agora, de maneira pejorativa pelo crítico. Tratar-se-ia de caracterizar um período em que Pessoa ainda não aprofundara sua visão como artista (embora dela já tivesse ampla consciência) e, portanto, mantinha-se preso ao exercício meramente formal. Fora preciso a eclosão dos heterônimos para que seu fazer literário recebesse um sentido mais profundo, mais moderno e mais afastado do que Sena nomeia, pejorativamente, “literatura”¹⁹. Para Sena, os heterônimos seriam “a libertação, a dissolução da literatura (com que o não-ser se disfarçava) em criação poética (com que, em disfarce do disfarce, o não-ser se realiza)” (FPCH, p. 173).

O primeiro trecho do *Livro do Desassossego*, publicado n’A *Águia*, em 1913, “Na floresta do alheamento”, pertence, assim, a um livro ainda muito distante do que viria a ser mais tarde. Este constitui, no entanto, “um dos núcleos de que, como de outros projetos iniciais, brotou o Fernando Pessoa verdadeiramente grande e liberto de esteticismos” (FPCH, p. 163). Após uma exposição detalhada de todos os planos de publicação dessa obra, elaborados por Pessoa até meados de 1914, Jorge de Sena verifica que

Em todos estes planos é manifesto o estilo do simbolismo e do esteticismo do Fim do Século: Bailado, O Último Cisne, Antemanhã, Na Floresta do Alheamento,

¹⁸ A intuição crítica de Sena é validada por Jerónimo Pizarro na “Apresentação” à edição de 2013 do *Livro do Desassossego*: “O *Livro do Desassossego* teve pelo menos duas fases, com pontos de contacto e de afastamento, é claro, e estas foram bem reconhecidas por Jorge de Sena e Teresa Sobral Cunha, entre outros, que não procuraram que o Pessoa do ‘alheamento’ fosse atenuado pelo Pessoa da ‘tabacaria’” (PIZARRO, 2013, p. 28).

¹⁹ Em seu verbete “Poesia Lírica” (AOV, p. 202), Sena refere-se ao valor pejorativo do termo “no sentido de criação desprovida da ‘iluminação’ instantânea e suprema”, algo que se aproxima da ideia de “inspiração”. Note-se que Sena usa o termo em sentido aproximado ao que José Régio aplicou à “literatura livresca”, no número-manifesto da *Presença* (n. 9, 9 de fevereiro de 1928), isto é, “insincera”, “artificial” – termos esses também recorrentes nas críticas de Gaspar Simões e Adolfo Casais Monteiro –, em oposição à “literatura viva”, em seu texto doutrinal na *Presença* (“Literatura viva”, in *Presença*, n. 1, 10 de março de 1927).

Encantamento, Marcha Fúnebre para o Rei Luiz Segundo da Baviera, Sinfonia de uma Noite Inquieta, Nossa Senhora do Silêncio, Idílio Mágico, Apoteose do Absurdo, Glorificação dos Estéreis, e outros títulos de outros fragmentos análogos (Estética do Artifício, Estética do Desalento), são um dicionário de sugestões cruzadas do simbolismo francês e do esteticismo britânico.

(FPCH, p. 169-170)

Essa primeira fase esteticista do autor (e do *Livro do Desassossego*) não se encerra em 1914. De acordo com Sena, Fernando Pessoa ortônimo continuou submetido à “doença do ensimesmamento estilístico” (FPCH, p. 170) e aos “arrebiques esteticistas” até as publicações em *Portugal Futurista*, em 1917, “e pode dizer-se que, sempre que desejou elevar o seu tom, ou discutir de esteticismos, nunca inteiramente se livrou deles”. Mas, com o *Ultimatum* de Álvaro de Campos, que reivindicava “a que toda a gente faça como ele e se heteronimize” (FPCH, p. 178), a expressão ortônima atinge a sua definição (e, como veremos, o ensaio “Ela canta, pobre ceifeira”, de Sena, atenta mais detidamente para essa transformação).

Jorge de Sena compreende que, após essa fase de maturação da poética pessoana, que se inicia com o surgimento dos heterônimos e culmina com a publicação do *Ultimatum*, inicia-se uma nova fase, em que Fernando Pessoa quase não publica e só escreve fragmentariamente em português.

A crise de que os heterônimos explodem, como uma revolta contra o “statuo-quo” literário de que uma parte do Pessoa ortônimo era e continuava conivente, conclui-se por uma quase desapareção deles, da poesia ortônima simbolista, do *Livro do Desassossego* na sua forma esteticista, e pela publicação intervalar de uma obra em inglês, que tanta ingenuidade seria pensar que ao autor daria uma celebridade britânica [...].

(FPCH, p. 180)

O hiato que a publicação dos *English Poems* provoca na produção e na publicação do restante de sua poesia, relacionado ao erotismo exacerbado que patenteiam e ao fato de terem sido escritos *em inglês*, como numa espécie de código linguístico em que o poeta poderia fazer suas confissões publicamente, sem ser compreendido, são sugestões que Sena entrecruza para entender o significado desses poemas, no conjunto da obra pessoana. Trata-se de uma questão “complexa, e sumamente delicada”, que teria relações, acredita o crítico, com a castidade de Fernando Pessoa. Embora haja um esforço em não fazer uma leitura edipiana do poeta, nem em sugerir uma reprimida homossexualidade, a discussão acaba por extrapolar o âmbito da *criação*, para especular o próprio *sujeito psíquico*. A carta enviada por Pessoa a Gaspar Simões, em 18 de novembro de 1930, em que o poeta considera a “obscenidade” como “um certo estorvo para alguns processos mentais superiores” e diz ter decidido eliminar

elementos dessa ordem, em *Antinous* e *Epithalamium*, “pelo processo simples de os exprimir intensamente” (CDP, p. 137), também serve como argumento para as hipóteses de Jorge de Sena.

Que são os processos mentais superiores a que ele se refere? Evidentemente que aquele grau de expressão literária, de abstração intelectual, que ele considerava, e esotericamente era, a sublimação dos apetites mais profundos da psique humana, perturbadores de uma serenidade e de uma isenção de espírito, que são supostamente parte de outro processo: o da ascensão espiritual.

(FPCH, p. 276)

A ideia de “abstração intelectual” está associada ao mecanismo psíquico de “sublimação”, definido por Freud e aplicado por este em sua análise, por exemplo, de Leonardo da Vinci – obra de referência para Jorge de Sena, bem como a única obra de Freud, como lembra Jerónimo Pizarro, conservada na biblioteca de Pessoa, em tradução (*Un souvenir d'enfance de Leonard de Vinci*, 1927) (EGL, p. 379). A noção parece contribuir para a compreensão de Pessoa como um “anti-eu”, na medida em que sua evolução para *poeta morto* “tem que ver com o mais terrível do ‘não-ser’, o mais demoníaco da existência como negação: a incapacidade de amar” (FPCH, p. 149). Sabendo-se incapaz de amar, pelo excesso de inteligência que retrai qualquer manifestação de sentimento, a sublimação de pulsões eróticas na criação literária seria a estratégia pessoana, da perspectiva de Sena, para consolidar o processo de negação de si mesmo. Ao situar a questão no contexto da *dicotomia do sentir e do pensar*, o crítico acaba por preservar o poeta de especulações sobre sua sexualidade (embora, de maneira sutil, alguma sugestão a esse respeito possa ser verificada em seus textos). Há, no entanto, uma tensão entre adentrar ou não o sujeito psíquico, sobretudo quando encontramos termos semelhantes na biografia de Gaspar Simões (1950, p. 511):

E aqui teremos de abrir um parênteses para nos ocuparmos, precisamente, destes *Poemas Ingleses*, os quais representam na obra de Fernando Pessoa a fase, por excelência, de depuração ou sublimação: a eliminação do que em dado momento se lhe afigurou “um certo estorvo para alguns processos mentais superiores”, como ele próprio confessa. E o parênteses apenas formalmente representa uma interrupção. Em verdade, estes poemas, em tudo e por tudo, se integram na evolução psicológica do poeta no momento preciso da eliminação do que ele considerava o elemento “obsceno” existente em todos os homens e particularmente nele próprio.

A leitura de Sena converge para a de Gaspar Simões em mais de um ponto: os *English Poems* representam um momento crucial na evolução pessoana, pois neles o poeta confessa e

elimina seus pensamentos “obscenos”²⁰ e liberta o espírito para o acesso a “processos mentais superiores”. Daí resulta a “depuração” de sua escrita nos poemas subsequentes, cuja síntese simbólica os críticos atribuem ao verso “O que em mim sente está pensando”. Sena rejeita, no entanto, a ideia de que essa sublimação esteja relacionada a uma “anormalidade” do poeta, referida por Gaspar Simões em sugestões de uma hipotética homossexualidade ou, ainda, de uma não superação do complexo de Édipo²¹:

Diremos, antes, no caso de Pessoa, que não é necessário defendê-lo do que nunca constou que ele efetivamente fosse, mas colocar a questão, não num plano de “anormalidade” – e sim no de uma dialética de castidade e de pan-erotismo, pela que ele era, ao mesmo tempo, “normal”, e se libertara da sua capacidade de imaginar fosse o que fosse sem repressão alguma.

(FPCH, p. 291)

Por esclarecedor que seja, convém recorrer, ainda que de passagem, à perspectiva de Pessoa sobre o referido tema. Ao ironizar a atenção conferida pela psiquiatria à relação entre anormalidade psíquica e criação artística, Pessoa postulou que “os psyquiatras sabem às vezes como trabalha o espírito doente, mas não como trabalha o espírito são” (EGL, p. 400). Lembremos que os escritos que o poeta deixou a respeito dessa relação chamam recorrentemente a atenção para o risco de se confundir, no que se refere ao trabalho crítico, o homem com o artista, neurose com genialidade portanto, e de se elevar, como decorrência dessa confusão, a análise psiquiátrica a critério estético – prática, aliás, abundante no célebre estudo de Max Nordau. Por mais de uma vez, Pessoa corrigiu ou mesmo ridicularizou o autor de *Dégénérescence*, nos termos de uma parvoíce científica e de flagrante charlatanismo, estendido a todo seu campo de conhecimento: “É quase impossível a um psyquiatra não ser um charlatão. As infelizes condições de sua ciência a tal o obrigam” (EGL, p. 395). Menos ofensivo com relação a Freud, Pessoa não deixou, contudo, de salientar o “caráter de extravagância e falsa novidade” do freudismo (EGL, p. 401), e de considerar a ênfase na sexualidade uma obsessão conceitual. Entretanto, por mais que considerasse o freudismo “imperfeito” e “estreito” (Carta a João Gaspar Simões, 11 de Dezembro de 1931) (EGL, p. 404), não foi Pessoa, como sabemos, um espírito reativo à especulação e ao diagnóstico psicológico. Ao contrário, o poeta foi o primeiro a se valer dessa mesma ciência para procurar

²⁰ Em carta enviada a João Gaspar Simões (18 de novembro de 1930), Pessoa nos dá “Uma explicação. ‘Antinous’ e ‘Epithalamium’ são os únicos poemas (ou, até, composições) que eu tenho escrito que são nitidamente o que se pode chamar de obscenos” (CDP, p.137).

²¹ “A anormalidade da sua vida sexual denuncia-se, claramente, na espécie de repulsa que lhe merece o amor físico entre homem e mulher – entre o homem que ele era e a mulher em quem, possivelmente, entrevia o ser que neste mundo lhe despertara o mais intenso e imperecível amor” (SIMÕES, 1950, p. 516).

compreender sua complexidade subjetiva. Não esqueçamos que, na carta endereçada a Gaspar Simões, da qual colhemos os dois adjetivos citados para qualificar o freudismo, o derradeiro de que lança mão é “utilíssimo”, o que, por si só, revela o fascínio pela nova filosofia de explicação da mente. Aliás, mesmo com relação ao autor de *Dégénérescence*, Pessoa assinala que “por muito que tivessem sido as críticas feitas ao livro de Nordau, alguma coisa ficou dele”. Essas oscilações de Pessoa com relação à psicologia, para usar um termo mais geral, são esclarecedoras para o presente estudo, porque desenhavam um movimento flutuante entre a rejeição irônica e a adesão descompromissada que não deixa de ser similar à inconstância de Jorge Sena com relação ao tema.

A questão sexual, abordada sob o viés psicanalítico, segue, afinal, ambígua em seus estudos: no longo texto introdutório à edição traduzida dos *English Poems*, “O heterônimo Fernando Pessoa e os *Poemas Ingleses* que publicou”, de 1974, Jorge de Sena retoma a discussão, procurando esclarecê-la como necessária ao processo de despersonalização, sem, contudo, deixar de identificá-la àquelas “obsessões” referidas por Gaspar Simões:

Com efeito, na plena virtualidade absoluta que se lhe corporizava nos heterônimos, o que ele exorcismava em inglês, a sua língua profunda, a de primeira adquirida cultura, e aquela que ninguém ou muito poucos entenderiam em Portugal, havia sido a obsessão epitalâmica do desfloramento (típica de uma cultura como a portuguesa secularmente dominada pelo mito cristão da virgindade feminina) e a obsessão teológica da homossexualidade (ou de uma amizade entre homens, que vai do sexo à divinização). Era, ao mesmo tempo, exorcismar o “feminino” e o “masculino”, para justificar a castidade e a disponibilidade heteronímica do ortônimo e dos heterônimos, dando a estes uma “universalidade” acima das circunstâncias eróticas.

(FPCH, p. 277-278)

Diante disso, não se pode desconsiderar que em alguns momentos da crítica de Jorge de Sena a Pessoa, haja uma aderência aos princípios e, mesmo, ao vocabulário da crítica rejeitada. Também a Jorge de Sena, a Psicanálise serviu como importante fonte de modelos hermenêuticos e repertório conceitual. É verdade que ela não ocupará um papel estrutural em sua recepção, tampouco será o modelo edipiano relevante para Sena, tal como se constata na biografia de Gaspar Simões, mas é até certo ponto surpreendente que também sobre ele, em que pesem os cuidados que afirma ter com relação à interpretação da obra e não do homem, recaiam os riscos de psicanalisar o indivíduo Pessoa. Se, por um lado, esse apelo que a Psicanálise exerce sobre ambos os críticos advém dos predicados particulares do sistema de interpretação da mente elaborado por Freud, aliás há pouco tempo veiculado em Portugal através de sua tradução para o francês, por outro não esqueçamos que é o próprio Fernando Pessoa o primeiro a se interessar e a se definir segundo conceitos psicanalíticos em diferentes

momentos de sua obra, em especial na “Carta sobre a gênese dos heterônimos”, profusamente comentada por ambos os críticos.

Entretanto, se tais questões de “psicologia profunda” não deixam de constar em sua crítica, talvez pela própria necessidade de rebater diretamente os princípios freudianos de Gaspar Simões, Sena procura agregar outras fontes à sua leitura, as quais, em si próprias, representam um ultrapassamento às teorias psicanalíticas. Referimo-nos às manifestações arquetípicas identificadas por Sena na obra pessoana, as quais o crítico procura integrar em uma explicação do “amoralismo” dos *English Poems* e da visão esotérica, atingida pelo poeta, por meio de figurações de determinados arquétipos.

Para o crítico, o motivo erótico de *Antinous* e *Epithalamium* não se deve apenas aos temas, ao desenvolvimento e à linguagem de conotações esteticistas que os compõem, e o amoralismo que patenteiam vai além de uma “oposição radical a qualquer moral convencional e normativa” (FPCH, p. 181). Isso, para Sena, constitui apenas “superficialidade literária”. Seria possível verificar por trás dessas composições a “ressonância fundamental que o mito do Andrógino e o mito da Divina Criança possuem no âmago de Fernando Pessoa”. A indiferenciação sexual simbolizada por esses mitos estariam, sim, relacionadas a obsessões homoeróticas de Fernando Pessoa, que, por sua vez, apresentariam alguma relação com sua “radical incapacidade de amar”. No entanto, como pontua Fazenda Lourenço (2012, p. 101-102), a duplicidade característica de tais arquétipos é também componente do desdobramento heteronímico:

O fingimento postula, como é óbvio, um desdobramento, questão que Jorge de Sena faz remontar, com acerto, a Baudelaire e ao fecho do seu ensaio “Da essência do riso” [...]: “o artista só é artista se for duplo e não ignorar qualquer fenômeno da sua dupla natureza” [...]. E daí às questões da androginia e suas conexões com o rosicrucianismo de Fernando Pessoa – “rosicrucianamente a alma tem duplo sexo” (Sena, 2000: 115) – é um passo, que Jorge de Sena dá, dando articulação a um conjunto de mitos (e arquétipos) que, com base no duplo e na androginia, Pessoa recupera e recria.

Sena já abordava essa questão no ensaio “‘O poeta é um fingidor’ (Nietzsche, Pessoa e outras coisas mais)”, apresentado no IV Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros, realizado na Bahia, em 1959, evocando uma explicação histórica, de Albert Béguin, do sentido do Mito do Andrógino na cultura ocidental:

[...] propor ao homem uma visão de si próprio tal como foi ou tal como será; mais luminoso, mais próximo da harmonia e do poder, do que o é na sua condição presente. Os mitos são, com a sua tragédia desta confrontação com o real, atos de confiança nas faculdades de transfiguração que o homem pretende atribuir-se, e na

eficácia das suas invenções. Traduzem a grande nostalgia da Unidade, que habita as imaginações e faz que, por mil espécies diversas, os homens se esforcem por escapar ao mundo do imperfeito em que se sentem exilados.

(BÉGUIN *apud* FPCH, p. 114-115)

E, para o Mito da Criança Divina, o crítico se vale da teoria dos arquétipos do inconsciente coletivo, de Kerényi e Jung:

A Criança Primordial [...] é o *monotonus* que consiste no uníssono de todas as notas, o *leitmotiv* que se desenvolve noutras “figuras” divinas, [...] é a súplica e epítome de todas as possibilidades indiferenciadas, como de todas as que se realizam na pura forma dos deuses.

(KERÉNYI *apud* FPCH, p. 116)

Na obra de Fernando Pessoa, esses mitos teriam recebido diferentes configurações, como manifestações arquetípicas de uma realidade humana anterior à individuação, ou seja, ao momento em que a consciência do sujeito se forma. Trata-se de imagens ideais que estariam nos arredores da nostalgia pessoana, de uma inocência e plenitude primordiais perdidas, e que viriam a ser representativas de seu desdobramento poético. (Note-se como essa posição se mostra ampliada diante da concepção de Gaspar Simões segundo a qual o sofrimento pessoano relacionava-se à perda de sua própria infância, momento em que ainda não descobrira a profundidade de sua inteligência e em que ainda mantinha-se num convívio amoroso com a mãe). Na “Carta a Fernando Pessoa”, Sena já apresentava algumas dessas metamorfoses da Criança Divina, identificadas por ele na obra de Pessoa, questionando a “objetividade” com que tais figuras foram representadas:

O D. Sebastião da *Mensagem* parece-se tão extraordinariamente com o Menino Jesus do “Guardador de Rebanhos” (“era o deus que faltava”...), que quase se suspeita da objetividade de “O Menino da sua Mãe”! É essa a fonte do espantoso vácuo que o cercava, meu Amigo: o vácuo da Terra, da qual o Sol se levanta, mas da qual não nasce!...

(FPCH, p. 21)

E no ensaio “O poeta é um fingidor”, ele afirma que “o ciclo será Menino Jesus, Antínoo, D. Sebastião” (FPCH, p. 116).

Esse apelo a imagens do inconsciente coletivo como forma de representação da ambiguidade humana – e do fingimento pessoano, para além da questão heteronímica, como demonstram as transformações apontadas por Sena – parece ser de fundamental importância para uma concepção moderna de poesia do poeta de *Metamorfoses*. Luciana Salles, em seu artigo “De andrógynos e leprosos: as metamorfoses da Mitologia e da História na poesia de

Jorge de Sena” (2008), destaca como o mito do andrógino é um tema poético recorrente na obra do próprio Sena:

O repertório de andróginos na literatura seniana, uma vez considerados em *lato sensu*, é bastante rico. Como seres contrários à expectativa de unidade, esses personagens encenam em seus próprios corpos mistos a divisão de seus espíritos, o seu desejo de experimentação de outras possibilidades, sua busca pelo conhecimento pleno, bem como a ambiguidade irresoluta da poesia e o diálogo com o outro.

(SALLES, 2008, p. 79)

Se considerarmos o caráter profundamente erótico da obra poética seniana, em contraposição à “*noche oscura do sexo*” (FPCH, p. 278) da poesia de Fernando Pessoa, podemos vislumbrar o recurso à representação arquetípica, para além dos limites da sublimação do sujeito psíquico, como algo simbólico da própria dissolução do conceito de personalidade, que Pessoa realizou através do uso das máscaras, e Sena, no entrelaçamento explícito entre sujeito empírico e sujeito da escrita.

Retomemos a discussão acerca do período de publicação dos *English Poems*. Pelo que vimos até aqui, trata-se, para Jorge de Sena, de uma fase crucial na evolução de Fernando Pessoa, em que o poeta precisa objetivar o sexo – porque “não sabe amar”, sendo que tudo nele tende a intelectualizar-se – para dar-se em total disponibilidade à realização de sua obra. Com a descoberta heteronímica, Pessoa teria compreendido essa maneira de libertar-se, vindo na realização estética uma “compensação” e “a única salvação possível”. “Neste gelo terrível, os ‘esteticismos’ já não podem ser graças de estilo e de sensibilidade, ‘frases e esgares’ de um desassossego finito (em vez do profundo), porque se subvertem no gelo ardente de toda uma figurada pluralidade heteronímica” (FPCH, p. 183). Os *English Poems* configuram, assim, um momento de passagem para “além do eu”, em que ficam para trás o esteticismo dos primeiros poemas, as pulsões sexuais reprimidas e uma criação ortônima que ainda não se via heterônima: daí a configuração da obra pessoana enquanto “*heteronímia total*” (FPCH, p. 183), ou seja, em que não há mais coincidência entre o cidadão e o poeta Fernando Pessoa – resultado de um processo evolutivo que o teria elevado da *superficialidade literária* (esteticista) ao absoluto do *não-ser*.

Depois desses anos de 1918-1921, Fernando Pessoa volta a publicar largamente a obra heterônima e o seu “novo” ortônimo. Dois exemplos dessa transformação, na poesia e na prosa, são os poemas publicados na revista *Athena*, em que Pessoa revela, segundo Sena, uma “nova e depurada poesia ortônima, de que só escassos espécimes haviam aparecido antes”, e o

“Conto do Vigário”, cuja prosa manifesta “uma nova maneira: fluência da frase, ironia mansa, realismo subjacente” (FPCH, p. 185).

O *Livro do Desassossego*, que permanecera em dormência até 1929, quando tem um novo trecho publicado, entra na sua terceira fase. Trata-se de um período em que Fernando Pessoa já era bastante conhecido em seu círculo literário: “do ‘não-ser’ como ente pensante, transitara a escritor com uma obra, com admiradores, com estudos críticos” (FPCH, p. 196). Jorge de Sena acredita que isso paralisava a criação heteronímica – “já toda a gente sabia que eram ele mesmo” – aumentando o desassossego do poeta e impulsionando-o à escrita do *Livro*. É dessa perspectiva que o crítico compreende a complexidade do semi-heterônimo Bernardo Soares:

[...] para ele confluía toda a meditação dispersa e fragmentária de uma sociedade de heterônimos na disponibilidade. O livro dele era uma espécie de refugio de tudo o que não chegava a ser de ninguém; e uma espécie de depósito da fragmentária tristeza de Fernando Pessoa que, até certo ponto para que ele existisse, sofria a suspensão existencial deles.

(FPCH, p. 196).

Se nasce daí a grandeza do “novo” desassossego pessoano, é também o início do fim daquele “suicídio em vida” a que o poeta teria sacrificado sua existência, em favor de sua obra: “tudo se passa como se, a partir de 1930, Pessoa falasse e publicasse *testamentariamente*” (FPCH, p. 196).

E, se pensarmos que, entre meados de 1934 e meados de 1935, ele revertera às “quadras ao gosto popular” [...] com as quais fizera, em poesia ortônima, o muito mais de intelectualismo que esse “gosto” não tem, há com que nos arrepiemos com essa premonição da morte: se ele não tem morrido a tempo, na sua realidade física, que acabaria ele fazendo como poeta sobrevivente... Porque ele não era, e, na morte progressiva de todos os que o constituíam, dele não ficaria senão o horror das habilidades de um homem capaz de fazer o que quisesse, e capaz de, então, só fazer o que não valia a pena.

(FPCH, p. 196-197)

2. “Ela canta, pobre ceifeira” (1965-66)

Junto à “Introdução ao *Livro do Desassossego*”, este estudo, escrito entre 1965 e 1966, pode ser considerado um dos principais exemplos da crítica textual de Jorge de Sena. Nele, o crítico empenha-se em analisar as transformações específicas do lirismo ortônimo, tendo como eixo principal a comparação de três versões do poema “Ela canta, pobre ceifeira”: o poema remetido a Côrtes-Rodrigues, na célebre carta de 1915, cujo manuscrito original Jorge de Sena acessara em 1954; a versão publicada na revista *Athena*, nº 3, em 1924; e o que Sena

chama de “a ante-primeira versão da *Ceifeira*” (FPCH, p. 225, n. 15), um esboço repleto de lacunas, de 1912. O estudo, todavia, não foi concluído (o que confere certa dificuldade à leitura do texto e de suas extensas divagações em notas de rodapé), tendo sido publicado apenas postumamente, no volume organizado por Mécia de Sena.

A escolha de Jorge de Sena por analisar as três versões do poema parece estar relacionada a dois fatores principais: são documentos que revelariam “Fernando Pessoa no ato de escrever” (FPCH, p. 225), pelo que representam das diferentes escolhas estilísticas do poeta, em três períodos diferentes; e comportam o surgimento, na última versão, do famoso verso “O que em mim sente está pensando”, algo simbólico do original lirismo a que Fernando Pessoa ortônimo teria chegado. Por conseguinte, o percurso de leitura de Jorge de Sena é essencialmente evolutivo, não apenas por abordar as modificações que pertencem exclusivamente ao poema, mas pela pesquisa de seu significado dentro do macrocosmo dos mecanismos de escrita de Fernando Pessoa.

Sendo assim, a análise não deverá partir diretamente do poema. Antes disso, Jorge de Sena estabelece um panorama das composições ortônimas, publicadas antes, durante e depois da revista *Athena* (na qual se conhece o verso emblemático), buscando traçar as características que separam essa produção em “polos” distintos (FPCH, p. 209). Dos poemas que antecedem a revista, Sena destaca “Chuva oblíqua”, “Hora absurda”, “A múmia” e as “Ficções de interlúdio” como “o polo artificioso e artificial da criação ortônima nesse período”, por estarem intimamente ligados a sua fase interseccionista. O outro polo, “cujo tom é muito afim do daquela sequência”, é constituído pelos “admiráveis” sonetos de “Passos da cruz” e “Abdicação”, representantes de uma “dignidade algo esteticista” de alusões ocultistas. Com as publicações de “Natal” e “Mar português”, na revista *Contemporânea*, em 1922, Sena afirma que o poeta “abandona publicamente”, tanto os “exercícios interseccionistas” quanto os “requebros esteticistas”, e “passa a, com uma idêntica disciplina da concisão sintática ou metafórica, dicotomizar diversamente o lirismo ortônimo, separando para a poesia ocultista o hieratismo da expressão [...] e deixando o lirismo pessoal a caminho de uma grande simplicidade aparente” (FPCH, p. 209).

No n.º 3 da *Athena*, em que figuram, além de “Ela canta, pobre ceifeira”, “Ó sino da minha aldeia”, “Pobre velha música” e “Põe-me as mãos nos ombros”, entre outros, Sena reconhece a plenitude desse “lirismo aparentemente simples”, que deverá caracterizar a expressão ortônima a partir de então. Para Sena, esse grupo de poemas, “na sua singeleza severamente epigramática, parece ter sido escolhido para documentar não só a originalidade de dicção do poeta, como o seu domínio dos metros e das estrofes” (FPCH, p. 210). Essas

composições definem o que o crítico classifica como “comentário lírico”, caracterizado principalmente pela criação de uma nova sintaxe, baseada no intelectualismo da dicção. Poemas posteriores à *Athena*, como “O Menino da sua mãe” e “Natal. Na província neva” devem se integrar nessa linha, que segue paralela à poesia oculista e aos poemas de “autoexplicação”, como “Autopsicografia”, “Isto” e “Conselho”.

Todo esse rigor crítico e deliberadamente esquemático serve para situar o poema “da *Ceifeira*” dentro da vasta produção e publicação da poesia ortônima que vai desde o período subsequente ao surgimento dos heterônimos até os últimos anos do poeta. Isso porque, para o crítico, no quadro dessas publicações, esse poema “ocupa lugar de relevo, sobretudo pelo belo e importante verso *O que em mim sente está pensando* que não figurava na versão que Pessoa remeteu a Armando Côrtes-Rodrigues” (FPCH, p. 211). Para Sena, essa série de poemas remetidos ao amigo, exceção de “Pauis”, representa uma fase de transição estilística do lirismo ortônimo, “do alambicamento esteticista para a expressão tersa”, que deverá caracterizar sua obra posterior. Esse período de depuração teria sido reconhecido pelo próprio poeta, no momento em que afirma, na mesma carta, *amar* a “nota *paúllica* em linguagem simples”, que obtivera com os versos “Ah, poder ser tu, sendo eu! / Ter a tua alegre consciência / E a consciência disso!...” (PDE, p. 224).

Diante dessa apreciação, Jorge de Sena não hesita em afirmar suas próprias preferências estéticas, valendo-se do gosto pessoal do poeta para emitir o juízo de valor que parece estar na base de sua crítica ao lirismo ortônimo: “Amava o poema então, parece, pela nota paúllica em linguagem simples... E amava o poeta que era, pelos três versos citados... Não se amava, nem amava o poema, por aquele verso que ainda não escrevera e é um dos versos pelos quais mais o amamos nós” (FPCH, p. 212). Fazenda Lourenço vê nesse momento, em que a voz do *poeta* Jorge de Sena ecoa claramente nos seus juízos estéticos, uma aproximação entre o *dualismo pessoano* e o *lirismo testemunhal* de Sena: “Com efeito, esta articulação entre o pensar e o sentir, na sequência de um ‘lirismo meditativo’ (a expressão é de Sena [...]), que radica nos sonetos de Antero de Quental e, claro está, em Luís de Camões, será fundamental para a afirmação da sua poética do testemunho enquanto meditação e inquirição de mundo” (LOURENÇO, 2012, p. 97).

A especulação de Eduardo Lourenço, remontando ao período em que Sena organizava a edição do *Livro do Desassossego*, é também elucidativa das ideias que o crítico apresenta no ensaio “Ela canta, pobre ceifeira”: “Bem se imagina e melhor se compreende o que terá sido a íntima perplexidade de Jorge de Sena diante destes objetivos pedaços do bem pouco imaginário Bernardo Soares” (LOURENÇO, 1993, p. 84-85). O que vemos se desenvolver,

nesse texto, parece ser ainda resultado daquela “íntima perplexidade” que a massa de fragmentos inéditos deixados por Pessoa provocava em Jorge de Sena. Como explicar que um poeta com tanto domínio da arte da escrita – pois, lembremos, essa afirmação aparece desde os primeiros ensaios senianos – tenha abandonado tantos poemas no decurso da composição? Para tentar compreender como Fernando Pessoa transitava do rascunho à grande criação ou ao abandono do poema, Sena desenvolve uma hipótese explicativa de seu mecanismo criador.

Um primeiro argumento dessa perspectiva teórica de Jorge de Sena parte de um dado empírico: por meio de uma análise detalhada do uso que Pessoa fizera dos versos octossilábicos, um metro incomum na lírica portuguesa, Sena descobre que esse tipo de verso não apenas ocorre em abundância na produção pessoana (em *Mensagem*, por exemplo, 16% dos poemas são compostos nesse metro), como também em uma concentração temporal (das composições que vão de 1928-34, ele afirma que “os cinco poemas de 1928 são do mesmo mês; dos dezessete de 1930, seis são de um mesmo dia e os outros pertencem ao mesmo mês; os cinco poemas de 1932 são quase todos do mesmo dia; os três de 1933 foram escritos em quatro dias seguidos; dos oito de 1934, uma metade é do mesmo mês” [FPCH, p. 216]). A recorrência do uso e a proximidade no tempo remetem o crítico ao relato pessoano da “gênese dos heterônimos”, em que Pessoa afirma ter escrito “trinta e tantos poemas a fio, numa espécie de êxtase”, do que Sena conclui:

O que a Pessoa sucedia com os heterônimos sucedia-lhe também com os metros. Aquilo que ele contou que lhe sucedera com a criação de Alberto Caeiro foi, de um modo geral, o padrão da sua criação poética: uma vez fixada a personalidade heteronímica, ou a medida rítmica, aquela ou esta multiplicavam-se por cissiparidade durante um curto prazo.

(FPCH, p. 216)

Com isso, não quer o crítico defender a noção de “êxtase” que Fernando Pessoa parece associar a uma suposta “espontaneidade” de sua criação – o que ia ao encontro da expectativa dos críticos da *Presença*. Para Sena, “na preferência pela espontaneidade inspirada, e primacialmente preocupada com a expressão de uma vivência íntima, ele é mais ‘artista’ [...] do que o ‘puro poeta’ que a crítica que lhe iniciou a glória pretendeu ver nele” (FPCH, p. 223). Sua hipótese, como tudo o que sempre dissera sobre Pessoa, tem como baliza a consciência crítica do poeta: é só depois da *fixação* da personalidade literária (do estilo, portanto) e de algum aspecto da estrutura formal do poema (metro, estrofes, ritmo) que a matéria propriamente dita começa a surgir em seu espírito. Esses elementos são sempre prévios “a qualquer aceitação de uma significação pressentida. Dir-se-ia que a terrível lucidez

que ele desenvolveu lhe destruíra o mínimo de inocência e de ingenuidade, indispensável a que um poeta comece por aceitar, com um ritmo, as palavras primeiras em que ele se manifesta” (FPCH, p. 217, n. 7).

Tal dissociação entre “forma” e “conteúdo”, em que a primeira, se não antecede de todo, ao menos confere o impulso inicial da criação pessoana, leva o crítico a atribuir um “caráter eventual” a alguns poemas, em contraposição à noção de “necessidade” do fazer literário. Para Sena, o resultado desse procedimento de escrita conduz o poeta à repetição autoimitativa de um estilo ou de uma forma atingida – o que teria resultado na grande quantidade de inéditos que, por estar consciente da mera eventualidade desses poemas, Pessoa não publicava ou deixava inacabados. Esse aspecto “repetitivo” da obra pessoana é reiterado em diversos ensaios de Jorge de Sena, como na “Carta a Fernando Pessoa”, de maneira bastante positiva (quem sabe, impressionista, posto que, em 1944, Sena ainda desconhecia o espólio); de uma perspectiva mais crítica (mas não sem alguma concessão), o mesmo se verifica na entrevista a Luciana Stegagno Picchio, de 1977:

Mas devo dizer que, igualmente, não considero tudo o que Pessoa escreveu em forma de verso como possuindo igual interesse e qualidade. Acho o Pessoa-ele-mesmo, em muitíssimos dos poemas primeiro conhecidos ou mais recentemente revelados, extremamente repetitivo [...], usando e abusando de certos esquemas e fórmulas. [...] Todavia, dizer-se que algo é menor ou repetitivo num poeta da imensa e complexa categoria de Fernando Pessoa não é o mesmo que dizê-lo para outra criatura poética inferior ao nível que é o seu.

(FPCH, p. 332)

O maior exemplo dessa “imitação mecânica”, que resulta na “*não-necessidade*” de alguns poemas, é precisamente atribuído ao “Pessoa-ele-mesmo”. E é curioso como, nesse ponto, o discurso evolutivo de Jorge de Sena começa a considerar os percalços que circundam a fase seguinte ao “amadurecimento” (no caso de Pessoa, tudo o que veio depois da descoberta heteronímica) – aquela em que o poeta precisa sustentar a qualidade de sua criação. Por isso a crítica, por exemplo, às “Quadras ao gosto popular”, neste ensaio novamente consideradas “lamentáveis” (FPCH, p. 213, n. 5).

Sena acredita que, diante da excessiva abstração que o processo de despersonalização implicava, o poeta, por vezes, era paralisado por seu próprio esvaziamento. Ao contrário de um dramaturgo que tem liberdade total para desenvolver suas personagens, “ele era eventualmente uma forma pura e abstrata, em busca de matéria que nem sempre encontrava” (FPCH, p. 218). A produção ortônima, sendo o vazio por excelência – na medida em que é a representação mais concreta da sua consciência crítica de “não-ser” – é a que de forma mais

latente transparece a “disponibilidade de um espírito” e a busca angustiante pela “concreção de ter que dizer” (FPCH, p. 217). Por conseguinte, essa obra “abunda de frustradas imitações mecânicas da maneira que o Pessoa ele-mesmo adquirira após libertar-se [...] da literatice pós-simbolista” (FPCH, p. 217, n. 7).

Jorge de Sena aproxima, assim, as noções de *imitação* e *fingimento*. Ao imitar uma “maneira de estilo” que ele atribuíra a si mesmo, Fernando Pessoa estaria “fingindo” ser Fernando Pessoa, através de uma autoironia que poderia levá-lo ao abandono do poema. Mas Sena ressalta que “esta relação do fingimento com a ironia não deve confundir-nos quanto ao outro fingimento, [...] inerente à criação de um objeto estético liberto de ilusões românticas subjetivistas” (FPCH, p. 218, n. 7). Para elevar-se à “grande criação”, a única saída do poeta que recusava a *expressão* era a invenção de si mesmo enquanto autor. Essa noção de *autoria* é a contrapartida do artificialismo que possa haver em seu método criativo – e o verso “O que em mim sente está pensando”, a síntese do procedimento de sua consciência criadora.

O poema “Ela canta, pobre ceifeira” é simbólico de diversas instâncias das hipóteses que Jorge de Sena procura desenvolver. No que diz respeito à linguagem, ele demonstra não apenas a mudança estilística do ortônimo, mas sobretudo aquela recorrência, agora temática, que Sena observava no uso dos octossilábicos. Para ele, “a *Ceifeira* portuguesa agitou-se no espírito de Pessoa – ‘Ela canta...’ –, desde os meados de 1912 a fins de 1914, e um mantido prestígio do poema levou o autor a selecioná-lo e revê-lo, dez anos depois, para a primeira publicação maciça de [sic] obra ortônima” (FPCH, p. 225). Toda a lista de poemas enviada a Côrtes-Rodrigues gira em torno do mesmo tema, o que para Sena é significativo da *fixação* que motivava o desenvolvimento criativo do poeta.

Essa leitura do crítico, que se vale das diferentes versões do poema a fim de elucidar um procedimento de escrita pessoano, mostrando o quanto de artifício (em contraposição a espontaneidade) sua criação lhe exigia, pode ser considerada um aprofundamento de uma análise já iniciada por Gaspar Simões em sua biografia do poeta. Para ambos, trata-se de um poema que revela os dois aspectos principais do percurso evolutivo de Pessoa: de um lado, a *evolução do conceito estético*, que se inicia com a crise dos heterônimos, culmina com a sublimação dos *English Poems* e é sintetizada no verso “O que em mim sente está pensando” (evolução que analisamos no tópico anterior); de outro lado, a *evolução estilística* do lirismo ortônimo, a qual é detalhadamente situada por Sena à luz dos poemas anteriores e posteriores à revista *Athena*, e da qual testemunham as três versões do referido poema.

Gaspar Simões, nos anos 40, contava apenas com as versões de 1914 e 1924, o que já fora bastante para o crítico atribuir a esse poema uma síntese da evolução do estilo ortônimo.

Na leitura que desenvolve no capítulo “O que em mim sente ‘stá pensando”, da sua *Vida e Obra*, Gaspar Simões (1950, p. 403-404) chega às seguintes conclusões:

Duas das quadras desta primeira versão da Ceifeira desapareceram na segunda: a 4ª e a 6ª, e com justificada razão – eram frouxas, duras, e, sobretudo, especialmente a 6ª, escolarmente “paúlicas”. Na segunda versão, os termos são muito mais concisos, o verso muito mais “epigramático”, muito mais “plástica” a adjetivação:

[...] O caminho de uma nítida evolução, a marcha de uma consciente depuração, uma lúcida e firme *apreensão* da essência inspiradora da poesia, eis o que se define no confronto destas duas versões de uma mesma peça lírica.

Pela nova plasticidade apresentada nessa poesia, distante dos artificialismos de seus ousados programas estéticos, a inspiração pessoana volta-se para um novo lirismo, que tem como “essência inspiradora” a descoberta revelada no discutido verso. De modo análogo, as comparações de Sena dos poemas de 1912 e 1914 revelam os mesmos princípios, em grande medida judicativos, da crítica de Gaspar Simões:

Esta transformação de uma linguagem extremamente convencional (“requinte de expressão”, como, em 1912, todo o canto é) numa linguagem densamente significativa (em que a densidade substitui a pretensa sensibilidade) progride do esboço de 1912 para o texto de 1914. E o que, neste texto, ainda restava de mais claramente conexo com essa literatice primeira é o que, para a publicação em *Athena*, é suprimido ou alterado.

(FPCH, p. 229)

A floração de uma simplicidade aparente seria, assim, um indício seguro de que a concepção artística de Fernando Pessoa mudara, evoluíra. E isso, de acordo com Sena, já aparecia de forma embrionária em poemas anteriores a 1914. Segundo o crítico, o poema “Põe-me as mãos nos ombros”, de 1912, “mostra que, ao lado dos preciosismos estético-simbolistas, a densa simplicidade se conservava e constituía” (FPCH, p. 236), enquanto:

[...] no I e no V de *Além-Deus*, afloram as expressões que serão (e já vinham sendo, como se vê, no poema *Análise*, de 1911, publicado por Gaspar Simões, na sua biografia) divergentemente a dialética entre o ver e o ouvir, de um lado, e o pensar e o sentir, de outro, a qual será a matéria predominante da poesia ortônima [...]. Esse aflorar está, porém, envolto nas expressões da noção de descontinuidade, que são raiz das experiências interseccionistas, que estruturam *Chuva Oblíqua*, de 8/3/1914. Isso tem o seu desenvolvimento depurado no poema da *Cefeira*, e, como vimos, estava implícito na tentativa de 1912, cuja linguagem continha o que, depois, Pessoa destilou diversamente.

(FPCH, p. 238)

Simplicidade e plasticidade são, portanto, critérios de evolução para ambos os críticos. O curioso é que, como eles partem do princípio de que há a evolução, o que é composto em

linguagem simples, ou plástica, antes de 1914, é considerado “prenúncio” de uma evolução que estava por acontecer. A perspectiva é, assim, teleológica: deve haver um período caracterizado por algo que será substituído por outro. O que já era escrito no estilo “evoluído” é então compreendido, não como característico daquela fase, mas da posterior. Se toda a obra posterior é uma evolução de poemas como “Pauis” e “Chuva Oblíqua” – poemas-programas dos “ismos” de Pessoa –, o que os críticos acabam por fazer é, ao contrário do que pretendem, justamente chamar a atenção para a importância desses poemas, como se eles fossem altamente representativos de toda uma concepção de arte para Pessoa, que será posteriormente substituída. Há, ainda, subjacente a essa concepção, um fator menos mensurável: o próprio gosto estético de ambos, que, como não são apenas críticos, mas escritores, claramente optam pela linguagem mais simples de depois.

O gosto de Jorge de Sena, em sintonia com o de Gaspar Simões, é novamente explicitado pelo crítico (posto que já o revelara na leitura do verso emblemático, como vimos), em uma das notas ao ensaio, transparecendo, ainda, certo tom de lamento pela irremediável faceta esteticista de Fernando Pessoa:

O que se nos afigura mais correto, atualmente, em função dos novos dados que Gaspar Simões não encontrara nos papéis do poeta, é considerar o caráter eventual do “paulismo”, como Simões acertadamente fazia, mas ter presente que esse paulismo foi apenas o exacerbamento de uma tendência que, ao lado da simplicidade pretensa ou autêntica de quem se dizia influenciado por Correia de Oliveira em 1908-1909, e pelo saudosismo em 1912-1913, sempre existiu no estilo do Pessoa ortônimo, e nem sempre se fundiu tão perfeitamente quanto Gaspar Simões desejaria – e nós também – num “lirismo clássico que será o grande lirismo de Fernando Pessoa”. De resto, esse preciosismo nunca o abandonou inteiramente, mesmo na prosa ortônima, sempre que ele pretendia elevar o tom.

(FPCH, p. 237)²²

Ao relativizar a questão da depuração do lirismo ortônimo, associando-a ao procedimento de escrita transitório e eventual do poeta, Sena procura, novamente, aprofundar as hipóteses de leitura lançadas por Gaspar Simões. Essa leitura, que parece sugerir que Pessoa não evolui completamente, já aponta para um Jorge de Sena também poeta, posicionando-se frente a uma das maiores – e cada vez mais imponente, pelo que se vai revelando de seu espólio poético – figuras literárias de seu tempo, de sua língua e de seu país.

²² A parte final do trecho é uma citação de Gaspar Simões (1950, p. 216): “De fato, esta *Ceifeira*, bem como a anterior – “Ó sino da minha aldeia” – são marcos da transição do “paulismo” para o lirismo clássico que será o grande lirismo de Fernando Pessoa – um lirismo em que o “paulismo”, ou seja, o “simbolismo” e o “saudosismo”, numa palavra, a autêntica poesia moderna, atinge o seu equilíbrio supremo, um equilíbrio orgânico, não um equilíbrio *sintético*.”

IV. As máscaras do poeta: Sena, Pessoa, Keats

En outre / le visage vivant / c'est le masque.

(KANTOR, 1988, p. 219)

I

*The poetical works of John Keats*²³, bem como a biografia do poeta inglês escrita por Sidney Colvin, são dois volumes sobreviventes da biblioteca particular de Fernando Pessoa, ambos com numerosas notas de margem e passagens destacadas do início ao fim. A atenção que Pessoa dedicou a Keats ficou registrada em um diário de leituras de 1906, em que o poeta propõe-se a “ler a sério todos os livros que tinha lido na infância e na adolescência sem grande proveito” (EAARP, p. 39). A presença de Keats é ali recorrente nos meses de maio e junho, não apenas com a sequência de odes, parte considerada a mais bem acabada de sua obra, como também com os *Early Poems* e “vários trechos” (EAARP, p. 49). Uma indicação factual da importância que tal contato parece ter exercido na formação literária de Pessoa foi registrada em uma nota, já em 1914, na qual o poeta propõe uma ordem das principais influências que recebera entre 1904-1905: “Neste período a ordem das influências foi, pouco mais ou menos: 1) Byron; 2) Milton, Pope e Byron; 3) Byron, Milton, Pope, Keats, Tennyson e ligeiramente Shelley; 4) Milton, Keats, Tennyson, Wordsworth e Shelley; 5) Shelley, Wordsworth, Keats e Poe” (EAARP, p. 150). A permanência de Keats na sequência final, ao lado de Poe, e excluídos Byron, Milton, Pope e Tennyson, indica-nos em que medida as leituras do poeta inglês compõem os primórdios do desenvolvimento da poética pessoana.

Essa aproximação entre as obras de ambos os poetas tem sido documentada e examinada em minuciosos trabalhos, como os realizados por Maria Irene Ramalho S. Santos (1992), George Monteiro (2000) e Mariana Gray de Castro (2015). Se o primeiro traça as relações de *Hyperion* enquanto um dos modelos possíveis para *Mensagem*, e o segundo busca os ecos de alguns poemas de Keats nas composições do jovem Pessoa, o estudo de Castro procura ir além da influência poética “to consider Pessoa’s wider assimilation, in the context of his thinking on the heteronyms, of Keat’s aesthetic ideals” (CASTRO, 2015, p. 143). É

²³ Um dos quatro volumes selecionados por Pessoa ao ser contemplado com o *Queen Victoria Memorial Prize* (premição concedida ao melhor ensaio inglês escrito para o exame de ingresso na University of the Cape of Good Hope), em 1903. Os outros três volumes são de Johnson, Poe e Tennyson. Cf. FISCHER, 2015.

nessa mesma linha de aproximação de pensamentos estéticos que procuraremos nos situar, acrescentando, todavia, um elemento mais: Jorge de Sena²⁴.

Há uma coincidência que, de partida, permite-nos aproximar o gosto estético dos três poetas, tendo a obra de John Keats como denominador comum. A admiração que tanto Pessoa quanto Sena nutriam pela forma poética atingida por Keats em suas odes reflete-se no fato de ambos terem traduzido a “Ode on a Grecian Urn”, poema que dedica especial atenção à *forma do objeto estético* – a urna grega – e à relação de atemporalidade que a arte estabelece com os conceitos de beleza e de verdade, uma vez que a urna carrega uma experiência antiga, bela, que permanece imutável com o desenrolar dos tempos. Do primeiro, temos apenas uma versão inacabada, que traduz não mais do que duas estrofes incompletas das cinco que compõem a ode²⁵; do segundo, publicou-se a tradução em *Poesia de 26 séculos: de Arquíloco a Nietzsche* ([1971-1972] 1993), vasta antologia de poesia universal, que diz muito sobre as afinidades poéticas do tradutor. Estamos, portanto, diante de um interesse mútuo por uma reflexão de caráter metapoético, em que a forma é depositária, de um lado, de uma *impessoalidade* inerente ao objeto “urna”, uma escultura que assume a voz autoral; e, de outro, a voz autoral de um objeto de linguagem (a urna poeticamente representada), que tem como função preservar experiências do passado. Parece que, por ângulos diferentes, essa urna enquanto *disponibilidade* do poeta para ser outro ou para assumir múltiplas vozes, alheias ou não a si, tocava no âmago das poéticas de Fernando Pessoa e Jorge de Sena.

As referências ao poeta inglês pululam pelos textos teóricos e críticos de Sena, reiterando o seu apreço pelas composições poéticas de Keats, “um dos mais puros poetas de todos os tempos” (IR, p. 20), “como poeta, como personalidade humana, e como crítico de poesia e da poesia que crescia nele, um génio” (LI, p. 255). Em *A literatura inglesa*, Sena capta com agudeza os ideais estéticos de Keats contidos em suas cartas e poemas, e resume, como quem toma para si, o fundamento principal de suas proposições:

A poesia é, antes de mais e no fim de tudo, uma obra de arte, o poema, em que tudo deve harmonizar-se – alegrias, amarguras, ideias – numa vivência integral que, por isso mesmo, se despega e separa do poeta, “o menos poético dos seres”. A beleza é essa unidade da contemplação e da realização, que leva em si o melhor de nós, aquilo que, connosco e a toda a hora, não poderíamos ser. É essa a única verdade, e não precisamos, para viver, de saber mais nada.

(LI, p. 255-256)

²⁴ O texto de base dessa aproximação é o capítulo “O poeta, o mundo, a linguagem” da tese de Jorge Fazenda Lourenço (2010). Procuramos nos deter na relação dialética de Jorge de Sena com ambos os poetas, notadamente na sua resignificação e apropriação do conceito de “máscara”.

²⁵ Cf. FISCHER (2015).

Essa definição de poesia, interpretação que glosa as palavras do próprio Keats, sintetiza a busca do poeta inglês por transcender uma visão romântica específica, que atribuía à individualidade o motivo principal do fazer poético, ao defender a “impoeticidade” do poeta enquanto tal e, portanto, a sua posição periférica no momento da criação, como veremos adiante. Na leitura que Sena faz, entretanto, destaca-se a ideia de *harmonia* entre poesia e subjetividade, numa “vivência integral” que resulta na separação do poeta face à experiência subjetiva, uma vez que esta atinge o estatuto de obra de arte. Para se integrar à poesia, as emoções devem estar harmonizadas, mas não ausentes. Por esse mesmo caminho, sabe-se que Sena traçou a sua “poética do testemunho”, ponto que desenvolveremos em seguida.

Mas é, também, justamente nesse esforço do poeta em “desapegar-se” de si mesmo que Sena reconhece as afinidades entre Keats e Pessoa, em “Vinte e cinco anos de Fernando Pessoa” (1960), posto que atribui a ambos (entre outros românticos, como Wordsworth e Coleridge) “uma clara consciência da diferença e das relações entre o poeta que concebe e o artista que realiza” (FPCH, p. 134). Ou seja, Sena associa Pessoa ao aspecto *crítico* de uma geração romântica que percebera os excessos da própria revolução a que pertencia, uma vez atingida a consciência de que o processo criador consiste numa objetivação do artista, que toma a subjetividade do poeta – sua vontade criadora – e confere-lhe realidade concreta e autonomia através da linguagem. É nesse sentido que Keats teria participado, segundo Sena, do “despertar de uma consciência poética ‘fernandina’” (FPCH, p. 246), pois o que para um fora a reação ao subjetivismo romântico, para outro, que escrevia em uma época em que o romantismo ainda afirmava as suas cores nos derramamentos de uma poesia pós-simbolista, servira como “o correctivo de uma segurança esteticista da linguagem” (FPCH, p. 247).

Quando Jorge de Sena escreve, em 1959, um poema intitulado “A máscara do poeta” (6/6/1959, P1, p. 350-353), que se desdobra como uma espécie de écfrase da *life-mask* de John Keats²⁶, visitada por Sena na National Portrait Gallery, em uma de suas viagens à Inglaterra, a associação entre *máscara* e *poeta* ecoa muito sugestivamente aos leitores de literatura portuguesa. É importante lembrar que esse poema antecede em apenas um ano aquele “Prefácio” em que Sena refuta a “poética do fingimento”, em favor de uma proposição própria, a do “testemunho”. Também não é menos relevante destacar que o motivo principal das *Metamorfoses* (1963), livro em que aquele poema foi publicado, corresponde ao “desejo definido, ainda que impreciso, de meditar poeticamente no sentido, *para mim*, de

²⁶ O modelo em gesso foi moldado sobre o rosto do poeta, em 1816 (Keats morre em 1821), por Benjamin Robert Haydon, e apenas em 1884 fundido em bronze por Elkington & Co.

determinados objectos estéticos” (“Post-fácio” a *Metamorfoses*, P1, p. 368). Diante disso, parece-nos que “A máscara do poeta”, para além de manifestar uma clara ligação com as intuições de Keats, faz uma alusão manifesta à poética pessoana, inserindo-a num diálogo dialético em que Jorge de Sena propõe a *sua* concepção de *máscara* – aquela da qual não deverá participar “a parte de fingimento” que não cabia para si.

Figura 1

Life-mask de John Keats, © National Portrait Gallery, London

II

Antes de adentrarmos essas questões, será oportuno explorar aquelas concepções estéticas de John Keats, que, de alguma maneira, situam o vínculo que procuramos desenvolver entre os três poetas.

Partiremos, para tanto, do poema “Ode on indolence” ([1819] 2010, p. 107-113), no qual Keats dramatiza a situação do poeta face a uma tríade de ideais, aparentemente, inalcançáveis. Trata-se de um poema de caráter narrativo, relatando o encontro do poeta com três figuras misteriosas que lhe aparecem em sonho. Há, primeiramente, um desconhecimento

das formas (“How is it, Shadows! that I knew ye not?”²⁷), um estranhamento do poeta frente às figuras que se mostram mascaradas (“How came ye muffled in so hush a mask?”²⁸) e envoltas em sombras, como assinala o vocabulário fantasmagórico que se acentua ao longo do poema (“Shadows”, “Ghosts”, “Phantoms”). Logo compreendemos, porém, representarem personificações de entidades ideais:

The first was a fair Maid, and Love her name;
The second was Ambition, pale of cheek,
And ever watchful with fatiguèd eye;
The last, whom I love more, the more of blame
Is heap'd upon her, maiden most unmeek,—
I knew to be my demon Poesy.²⁹

O poema encena, a partir de então, o embate do poeta com as figuras que simbolizam o Amor, a Ambição e a Poesia, numa tensão que manifesta, ao mesmo tempo, atração e recusa diante de três dos principais motivos da criação poética. No momento do reconhecimento, se, de um lado, o poeta se sente impulsionado a seguir as imagens (“Then faded, and to follow them I burn'd / And ached for wings, because I knew the three”; “They faded, and, forsooth! I wanted wings”³⁰), ansiando pelas asas dos grandes poetas românticos que antecederam o “Albatroz” de um Baudelaire, por outro lado a recusa vai vencendo a atração, de modo a atingir a despedida exaltada no final do poema, restando o poeta em uma espera indolente: “Vanish, ye Phantoms! from my idle spright, / Into the clouds, and never more return!”³¹.

Considerando o conjunto do poema e as manifestações de Keats em uma carta em que defende a indolência enquanto amortecimento dos sentidos e das emoções, de modo que tais ideais não pesassem sobre si³², o poeta parece ter provocado o encontro para, em seguida,

²⁷ “Como foi que, ó Imagens, não vos conheci?”. As traduções são de Péricles Eugênio da Silva Ramos, também organizador do volume citado (2010).

²⁸ “Como viestes ocultas com tão quieta máscara?”.

²⁹ “A primeira, formosa virgem, era o Amor;/ A segunda, a Ambição, de palidez nas faces/ E sempre atenta com os seus olhos fatigados;/ Na última, que quanto mais censuram tanto/ Mais eu amo, donzela, extremamente indócil,/ Reconheci o meu demônio, a Poesia.”

³⁰ “Depois esvaeceram, e, para segui-las,/Ardi e ansiei por asas, pois reconheci-as”; “Esvaeceram, e eu, certo, queria asas”.

³¹ “Sumi, Fantasmas, deste espírito indolente,/E entrando pelas nuvens, nunca mais volteis!”.

³² “This morning I am in a sort of temper, indolent and supremely careless [...]. In this state of effeminacy the fibres of the brain are relaxed in common with the rest of the body, and to such a happy degree that pleasure has no show of enticement and pain no unbearable power. Neither Poetry, nor Ambition, nor Love have any alertness of countenance as they pass by me; they seem rather like figures on a Greek vase—a Man and two women whom no one but myself could distinguish in their disguise. This is the only happiness, and is a rare instance of the advantage of the body overpowering the Mind.” Carta-diário destinada a George e Georgiana Keats, escrita entre 14 de fevereiro e 3 de maio de 1819. O excerto data de 19 de março. Como a data do poema é incerta, não podemos afirmar se é este anterior ou ulterior à carta.

manifestar a sua recusa ao caráter sublime das imponentes figuras. Busca, mais além, um esvaziamento de si mesmo: a indolência se mostra como uma estratégia de limpeza do espírito de aspirações que se impõem como assombrações e mesmo entraves à produção poética. Não tendo asas para alcançar suas quimeras, o poeta busca elevar-se pelo amortecimento dos sentidos, ansiando pelo nada: “O, why did ye not melt, and leave my sense / Unhaunted quite of all but—nothingness?”³³.

A intensidade do poema remete-nos, assim, às reflexões de John Keats frente à supremacia dos valores da poesia romântica, não apenas no que diz respeito à ideia de poeta inspirado, movido pelo impulso das emoções, mas também às concepções platônicas de alguns de seus contemporâneos, como Shelley, no qual “a influência platônica é evidente: a imaginação coloca o homem em contato com o mundo ideal, e esse contemplar da perfeição constitui para ele o maior e mais eficiente estímulo moral” (VIZZIOLI, 1993, p. 148-149). Keats procura um caminho novo para a poesia, voltando-se para a poeticidade das formas sensíveis, o que implica um sacrifício de si mesmo – da própria conquista da revolução romântica – em favor de uma impessoalidade liberta de toda conformação. É na indolência, enquanto esvaziamento do ser, que se abre o espaço para a receptividade que antecede a criação. Julio Cortázar, em seu amplo estudo sobre o poeta inglês, assinala a centralidade deste poema na formulação e no desenvolvimento da concepção poética de Keats:

[...] John cede a la indolencia como *condición* poética, y el entero ciclo de las odas, por ella dictadas, traduce un estatismo vegetal frente a lo que le está ocurriendo, un quedarse en trance (aunque su verso se construyera bajo la vigilancia formal que la forma estrófica exigía); así esta primera oda, que alude específicamente al estado de *elegida entrega*, vale como necesario prólogo a las demás. (CORTÁZAR, 2004, p. 280)

Ao colocar-se nesse “estado de elegida entrega”, “lo que se esfuma, pierde imperio sobre él, es el mundo *personal*: el placer, la ambición, el amor... la poesía” (CORTÁZAR, 2004, p. 281). Assim, desviando o olhar das formas ideais, o poeta repousa a cabeça no chão, num contato imediato com a terra, evocando a força dos sentidos e da natureza – dois dos grandes eixos de toda a sua criação: “So, ye three Ghosts, adieu! Ye cannot raise / My head cool-bedded in the flowery grass”³⁴. Não se trata, pois, de uma recusa da poesia, como poderá sugerir o fato de uma das entidades ser “my demon Poesy”, mas da ambição de fazer versos segundo um ideal preestabelecido: note-se como no final do poema, o eu-lírico, afastando os

³³ “Por que não vos fundistes, a deixar-me o espírito/ Deserto do que quer que fosse – exceto o nada?”.

³⁴ “Três Fantasmas, adeus! Não me podeis erguer/ A fronte de seu fresco leito, a grama em flor”.

fantasmas de si, mostra-se repleto de imagens que parecem fecundas ao fazer poético: “Farewell! I yet have visions for the night, / And for the day faint visions there is store”³⁵.

O poema sintetiza, assim, um processo de libertação do ideário do artista para a composição desvinculada das exigências das formas sublimes e das verdades transcendentais, abrindo caminho para uma poética própria, segundo a qual a beleza se encontra através da imaginação, colocando-se o poeta disponível, alheio a si mesmo, para receber as formas sensíveis. “Ahora bien, ser poeta es tener visiones. John no explica la naturaleza de esas visiones, pero sí que son poesía, y que se dan en el plano imaginario-visual” (CORTÁZAR, 2004, p. 516). Ora, indo um pouco além nessa afirmação de uma personalidade poética própria, manifestada pela negação da imponente trindade lírica, podemos reconhecer nesses versos a atuação da *negativy capability* de Keats, definida em uma de suas cartas:

I mean *Negative Capability*, that is when a man is capable of being in uncertainties, Mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact & reason. [...] with a great poet the sense of Beauty overcomes every other consideration, or rather obliterates all consideration.³⁶

Nessa carta de 1817, que antecede em pouco menos de dois anos a sequência das grandes Odes, Keats considera como atributo do grande poeta a sua *receptividade* para as “incertezas, mistérios, dúvidas”, por meio da qual atinge a Beleza autêntica, “acima de toda consideração”. O poeta é um ser capaz de *especular* o mundo, sem nenhuma verdade apriorística ditada pela razão crítica; pelo contrário, é através das formas estéticas que as verdades se instauram. Essas considerações, se são definidas em termos vagos em 1817, um ano depois ganham um contorno mais preciso, e que toca diretamente nas questões voltadas à identidade do artista, posta em xeque por uma proposição que terá profundos desdobramentos na poesia moderna: a definição do “poeta camaleão”:

As to the poetical Character itself (I mean that sort of which, if I am anything, I am a Member; that sort distinguished from the wordsworthian, or egotistical sublime; which is a thing per se and stands alone) *it is not itself—it has no self—it is every thing and nothing—it has no character—it enjoys light and shade; it lives in gusto, be it foul or fair, high or low, rich or poor, mean or elevated—it has as much delight in conceiving an Iago as an Imogen. What shocks the virtuous philosopher delights the chameleon Poet. [...] A Poet is the most unpoetical of any thing in existence; because he has no Identity—he is continually in for—and filling some other Body—the Sun, the Moon, the Sea and Men and Women who are creatures of impulse are*

³⁵ “Adeus! Tenho visões para o correr da noite/ E para o dia visões débeis e copiosas”.

³⁶ Carta destinada a George e Thomas Keats, Hampstead, 22 de dezembro de 1817. In: KEATS, John. **Letters of John Keats to His Family and Friends**.

poetical and have about them an unchangeable attribute—the poet has none, no identity—he is certainly the most unpoetical of all God’s Creatures.³⁷

Como um ser movido por dúvidas e incertezas, o poeta não se fixa em uma *personalidade empírica*, na medida em que não está centrado em uma unidade essencial, um “atributo imutável” que sirva como matéria de poesia. Na linha oposta ao egotismo que condenara em Wordsworth, Keats defende, aqui, que o poeta deve assumir-se como *personalidade dramática*, posto que “não tem Identidade”, e servir como receptáculo de outros corpos, mais “poéticos” do que ele mesmo.

III

Os ecos da “capacidade negativa” e do “poeta camaleão”, como podemos já pressentir, são evidentes nas poéticas de Fernando Pessoa e Jorge de Sena, na medida em que tais concepções evocam tanto a noção de *despersonalização* como a de *metamorfose*.

No que diz respeito a Pessoa (e às poéticas da modernidade em geral), Mariana Gray de Castro (2015, p. 153) chama a atenção para a importância que a impessoalidade autoral, proposta por Keats, recebeu no século XX: “Such haunting words of authorial impersonality were instrumental in shaping the artistic ideals of the modernist generation to which Pessoa belonged, and consequently their literary practice too. The modernists came to regard impersonality as one of the hallmarks of artistic genius”. À semelhança de Pessoa, o modelo de Keats é também Shakespeare (“It has as much delight in conceiving an Iago as an Imogen”), e aquilo que Keats concebeu como “poeta camaleão”, Pessoa assumiu como “o ponto central da minha personalidade como artista”, atualizando o conceito para “poeta dramático” e detalhando o seu processo de despersonalização:

Sabe que, como poeta, sinto; que, como poeta dramático, sinto despegando-me de mim; que, como dramático (sem poeta), transmudo automaticamente o que sinto para uma expressão alheia ao que senti, construindo na emoção uma pessoa inexistente que a sentisse verdadeiramente, e por isso sentisse, em derivação, outras emoções que eu, puramente eu, me esqueci de sentir.

(OEP, p. 66)

Note-se a importância do “sentir”, que nasce no poeta, e que, ao final do processo, já não retém nenhuma memória no “eu, puramente eu”. O “desapego” de si mesmo, de que falava

³⁷ Carta destinada a Richard Woodhouse, Hampstead, 27 de outubro de 1818, grifos nossos. In: KEATS, John. **Letters of John Keats to His Family and Friends**.

Sena ao descrever Keats, no início deste capítulo, é, vemos agora, um termo que toca o próprio Pessoa. Em outras palavras, Pessoa dirá: “O poeta é um fingidor / Finge tão completamente / Que chega a fingir que é dor / A dor que deveras sente.” (FPIII, p. 45).

Adolfo Casais Monteiro também já apontou para tais relações, mostrando como as intuições de Keats encontram-se nas bases da poética pessoana:

Em primeiro lugar todo o problema precisa ser visto, em conjunto, como revelador de uma nova forma de apreensão do humano, a qual recusa igualmente a ideia de inspiração como dádiva dos deuses como a quadratura da razão ou expressão da pura emocionalidade individual. Esta forma negativa de designação, que encontramos em Keats quando nos fala na *negative capability* do poeta, e define o poeta como a coisa *menos* poética que existe, tal como modernamente nos textos de Eliot e de Pessoa sobre a impersonalidade, ou ainda no uso, por este último, da expressão “*o artista fora da sua pessoa*”, é perfeitamente compreensível se nos dermos conta de que ela surge efetivamente como recusa, como atitude de combate ao romantismo sentimental, e que *só aos poucos poderá tomar consciência de si como “afirmação” que de fato é.*

(MONTEIRO, 1969: 208, grifo nosso)

Mas, se a Fernando Pessoa coube realizar tal recusa nos seus mais diversos desdobramentos, o pensamento poético de Jorge de Sena voltou-se para a parte de “afirmação” a que se refere Casais Monteiro, numa busca por reafirmar, “aos poucos” e num esforço de ultrapassagem, o lugar do autor na expressão poética. É dentro dessa perspectiva que nos propomos a ler o poema “A máscara do poeta”, no qual Sena, fazendo a síntese dialética do ideário de Keats e de Pessoa, vem problematizar as ideias de “máscara” e de “personalidade poética”.

Fechaste os olhos como para a morte,
e a boca também, serenamente colados
os lábios como pálpebras que pousam,
expectantes e tranquilas, sobre o olhar que fala.
Em bronze foi fundida a tua máscara
moldada no teu rosto – vivo ou morto.
Não é uma obra de arte. Mas tu próprio,
sem retrato, sem artista a adivinhar-te,
sem a matéria que nas mãos ele sinta
a conduzi-lo e a guiá-lo qual matéria que é.
[...]

O poema se desenrola num jogo de sucessivas máscaras que surge da ambiguidade do próprio objeto. Num primeiro momento, o que parece sugerir é que a máscara de Keats – o artefato que ela é – não se relaciona com a função básica que esse objeto assume nas representações teatrais, nos bailes de carnaval ou, por extensão, no exercício de certos papéis sociais e na afirmação de uma personalidade enganosa: a de camuflar uma outra realidade, um

outro rosto que se mantém protegido e incógnito sob a face plástica que se dá ao público. Esta máscara tem como molde o próprio rosto do poeta, portanto, coincide com este, é uma maneira de eternizá-lo, de presentificá-lo na sua forma estática e exata: ao contrário das máscaras que procuram esconder, esta pretende revelar.

Essa coincidência entre “tua máscara”, “teu rosto” e “tu próprio” é descrita no poema como uma presença “palpitante” do ser do poeta, que estaria latente abaixo da máscara:

Tu próprio. A carne, o sangue, a sensação de ser,
o pensamento arguto penetrando as coisas,
o sofrimento e o amor, o aproximar da morte,
e essa beleza que era uma alegria eterna,
poderiam todos palpitar por sob
aquele bronze, se ele fosse a pele
que tinhas no momento da moldagem
qual palpitavam, te oprimiam, te
matavam pouco a pouco pela mão de versos
tão esquivos e distantes como Fanny Brawne.

Ora, esse momento inicial do poema contradiz, em grande medida, a proposição de Keats de que o poeta “has no self”. O que vemos aqui é exatamente a afirmação de uma individualidade, física e psicológica, com todas as suas sensações e pensamentos. Sena instaura uma provocação para afirmar que, sim, o poeta existiu como carne e osso, não foi um ser etéreo, mas um homem que sofreu o amor, a beleza e a morte, evocando diretamente dados de sua biografia, ao referir-se a Fanny Brawne, com quem Keats entretera um romance. Podemos considerar que esse passo está diretamente relacionado com as percepções de Jorge de Sena face ao objeto estético que evoca uma *realidade histórica e humana*. Esse é um dos aspectos que impulsionou a escrita dos poemas de *Metamorfoses*, uma vez que, segundo o autor no seu “Post-fácio” ao livro, a “alegria” que sentia ao frequentar os museus, que dispõem de “coleções onde palpita uma vida milenária, não provém de esta ser milenária, estranha, distante, bárbara ou requintada, mas sim de eu sentir em tudo, desde as estátuas aos pequeninos objectos domésticos, uma humanidade viva, gente viva, pessoas, sobretudo pessoas” (P1, p. 369). Ainda dessa perspectiva que toma a máscara pela pessoa, Jorge Fazenda Lourenço (2010, p. 70) chama a atenção para o verso “Não é uma obra de arte. Mas tu próprio”, o qual sugere que “Keats se entregou à moldagem sem qualquer *pose* artística”, ou seja, sem a intenção de ser representado como uma *persona*, “pose” que, segundo o crítico, era procurada pelos poetas românticos.

O plano de leitura se amplia quando Sena passa do comentário da máscara como símile do rosto para um diálogo direto com a poética de Keats. Nos versos “Ah bem sabias, e o teu

rosto o mostra / [...] / quanto a poesia te era uma dormência alheia / até ao instante em que já escrita a vias”, a noção de “dormência alheia”, que Sena afirma, em nota (P1, p. 780), ter retirado de uma carta de Keats, parece sintetizar tanto o estado de “indolência” quanto a situação de alheamento da personalidade do poeta na sua condição de “camaleão”. Os versos seguintes vêm confirmar essa interlocução: “Tu bem sabias que essa máscara, o teu rosto / assim moldado e a conter-te a vida, / não era essa poesia que esperavas / como se os dias quentes não cessassem nunca, / e que te aparecia, súbita e potente”. Sena está nos dizendo, aqui, que não desconhece a recusa do poeta à poesia egotista e sentimental (aquela que “contém a vida”): os versos afirmam que Keats *sabia*, dispunha de uma profunda intuição, de que o seu rosto – a instância do seu próprio eu – e a poesia que esperava não poderiam coincidir, posto que “o poeta não tem identidade”.

Entretanto, se Keats também rejeita a ideia de *persona* como “uma exteriorização artificial, para os outros, de uma personalidade” (LOURENÇO, 2010, p. 70-71), ideia na qual este poema parece se ancorar, onde se situa a noção de “máscara” que Sena está nos propondo? O que se segue não é nem a afirmação de uma máscara contendo um eu latente, nem a negação completa da personalidade: Sena propõe uma “outra” máscara, que é justamente a síntese dos contrários:

Outra era a máscara, que dentro dela
a carne, o sangue, a sensação de ser,
o pensamento arguto penetrando as coisas,
o sofrimento e o amor, o aproximar da morte,
e essa beleza que era uma alegria eterna,
não só não palpitavam como não
chegavam a oprimir-te ou a matar-te,
mas repousavam na sombra, destilavam-se
na tepidez que vinha de uma luz distante,
ou decantavam no sereno poço da memória,
idênticos, singelos, indiferentes,
privados de sentido ou de contorno,
ignotos, impalpáveis e silentes.

Ao repetir a enumeração que corresponde ao eu “palpitante” do poeta, Sena muda o estatuto dos elementos empíricos, na medida em que estes se encontram, agora, “repousantes” no interior da máscara. Fazenda Lourenço propõe uma interpretação desse estado como algo que remete diretamente à indolência a que Keats entregou-se para se tornar o poeta que almejava:

Quer isto dizer, se leio bem, que se está perante uma descrição do “estado poético” – desse momento, de duração variável, que antecede e/ou acompanha o acto da escrita

(a materialização da poesia) e em que não se sabe ao certo se o poeta está “vivo ou morto” – [...] como uma expectante disponibilidade.

(LOURENÇO, 2010, p. 72)

A *outra* máscara é aquela em que os sentimentos não palpitam, mas *repousam na sombra, destilam-se, decantam no poço da memória*. Quer dizer, Sena compreendia a proposição poética de Keats, não como uma negação absoluta do eu, mas sim como a predisposição para um *estado* em que o eu se encontra silenciado, porém presente. Isso implica uma disponibilidade para acolher e dar voz ao outro, à alteridade, mas sem excluir-se enquanto matéria do fazer poético. O estado poético compõe, assim, um momento de interrupção da vivência do poeta enquanto sujeito empírico, mas é apenas por meio de sua experiência existencial que o poeta é capaz de dar lugar às vozes que lhe são alheias. É o que defende a tese de Julio Cortázar:

Si Keats alcanza a ser ruiseñor, otoño, ánfora, Glauco, Madeline, es precisa y forzosamente porque el ruiseñor, el ánfora y Madeline son incesantemente John Keats. *Por ser él alcanzan dimensión poética*. Por ser él; es decir, mostrándose como logros de un don poético capaz de ahondar hasta sus más profundos lindes, siendo en sí puro y libre pues brota de un poeta indeclinablemente humano. [...] Siempre John Keats...

(CORTÁZAR, 2004, p. 552)

Mas, se essa leitura crítica vale para compreendermos com profundidade o que foi a experiência poética de Keats, é também uma indicação muito sagaz da identificação de Jorge de Sena com a proposição do poeta inglês. Pode-se dizer que, se para Keats o poeta representa “the most unpoetical” ser de toda a existência, Sena se apropria dessa “impoeticidade” para transformá-la em matéria de poesia, atualizando o que T. S. Eliot definira como o compromisso do poeta: “the poet, in fact, [is] committed by his profession to turn the unpoetical into poetry” (*apud* LOURENÇO, 2010, p. 47, n.8). Isso porque esse estado de presença repousante do eu, no momento da criação, é um dos princípios básicos de sua poética do testemunho, a qual se define pela “humildade expectante, a atenção discreta, a disponibilidade vigilante, com que, dando de nós mais que nós mesmos, *testemunhamos* do mundo que nos cerca, como do mundo que, vivendo-o, nós próprios cercamos do nosso material cuidado” (“Prefácio” à primeira edição de *Poesia-I*, P1, p. 775-776). Para poder testemunhar, o poeta dispõe da sua própria voz para as vozes do mundo, sem, contudo, anular a sua subjetividade: é esta que estabelece a ligação *humana*, procurada por sua poética, entre o mundo concreto e a linguagem.

Assim é que, ao final do poema, Sena revela a circularidade dos versos, estabelecendo um retorno ao eu através do uso da máscara:

Foi essa que puseste quando te moldaram:
 não a do homem que eras e a máscara cingia
 como a do poeta que só esse homem era,
 mas a outra, que nenhum artista te veria
 senão tu próprio, nem mesmo ficaria
 em moldagem alguma [...]

Nessa complexa disposição das máscaras, o homem enquanto indivíduo e o poeta enquanto vontade de criação não correspondem àquela máscara que o poeta veste no momento da moldagem (ou da composição de versos): a máscara da “disponibilidade poética”, da “dormência alheia”, da “indolência”. O artista, ao moldar esse rosto, não é capaz de capturar o estado dessas virtualidades, porque o poeta nunca é apreensível na sua pura subjetividade; é somente vestindo uma máscara que ele se dá a ver. Por isso a máscara é ambígua: é “tu próprio”, mas, mais profundamente (e é essa revelação que cabe ao poema de Sena), é esse estado poético, é a outra máscara que o poeta assume no instante da criação *em linguagem*.

O que o poema nos sugere é que Jorge de Sena se apropria da noção de máscara como conceito estético, conferindo-lhe uma ressignificação muito próxima à do dramaturgo polonês Tadeusz Kantor (1988, p. 219-220), que não defendia o uso do artefato no palco, visto como mera “embalagem” do ator, pois acreditava que o rosto é que era a verdadeira máscara. Entretanto, ao inserir essa “poética da máscara” na sua poesia, remetendo-se, pois, ao caráter dramático da arte de fazer versos, Jorge de Sena sugere que também se identifica ao “poeta dramático”, concepção pela qual Fernando Pessoa se autodesignou. Adolfo Casais Monteiro, em 1951, numa crítica que especulava o potencial poético de Jorge de Sena, assume apreciar, sobretudo, “os seus excepcionais dons de dramaturgo”, e procura conciliar a expressão teatral como algo *necessário* para que o poeta atingisse a grande poesia: “É que a poesia de Jorge de Sena tem de integrar o dramaturgo, quero eu dizer, carece de encontrar expressão lírico-dramática para o que nela se encontra ainda unicamente como ‘glosa mental’” (MONTEIRO, 1984, p. 123). Se a crítica judicativa de Casais Monteiro poderá ser questionada, pode-se dizer que o poema “A máscara do poeta” e a poética do testemunho de um modo geral são, ao mesmo tempo, uma resposta e uma assimilação dialética do poeta-dramaturgo, uma vez que Jorge de Sena procura dramatizar a sua própria experiência, conferindo-lhe um caráter de universalidade que só poderia ser atingido naquele desapegar-se de si mesmo.

[...] o poeta se observa como o criador de poesia que ele é. E só nisto reside o alheamento em relação a si próprio que está na origem da sua ironia [...]. A caverna platônica de Jorge de Sena só reflecte a ideia platônica dum Jorge de Sena em que todos os acontecimentos, mesmo os que se passam no Jorge de Sena histórico e mortal, todos os seres do macro – e do microuniverso se reflectem doridamente, poeticamente. É por esta via tortuosa e terrível porque humana e sobre-humana que Jorge atinge a universalidade que é sua, atinge o nível de grandíssimo poeta que é o dele.

(PICCHIO, 1984, p. 223-224)

IV

Em que consiste, pois, a diferença entre as máscaras de Sena e de Pessoa? O “VIII” poema dos 35 *Sonnets* (PI, p. 164), traduzido por Sena nos anos 50, parece indicar um valioso intertexto com o qual este poeta poderá ter dialogado ao compor o poema de *Metamorfoses*:

How many masks wear we, and undermasks,
Upon our countenance of soul, and when,
If for self-sport the soul itself unmasks,
Knows it the last mask off and the face plain?
The true mask feels no inside to the mask
But looks out of the mask by co-masked eyes.
Whatever consciousness begins the task
The task's accepted use to sleepness ties.
Like a child frightened by its mirrored faces,
Our souls, that children are, being thought-losing,
Foist otherness upon their seen grimaces
And get a whole world on their forgot causing;
And, when a thought would unmask our soul's masking,
Itself goes not unmasked to the unmasking.³⁸

Se, no poema de Sena, a estrutura era circular, o jogo das máscaras, aqui, reflete uma *mise en abyme*, uma vez que as máscaras se sobrepõem sucessivamente, sem alcançar “the face plain”. Todo o jogo advém desse “no inside”, desse vazio que se instaura atrás da máscara – mas que “looks out of the mask by co-masked eyes”. A busca pelo eu, empreendida através da consciência, conduz o poeta a perceber-se, como as crianças que se olham no espelho, sempre enquanto outro. Nesse sentido, o pensamento que procura “desmascarar”, em Fernando Pessoa, “não vai desmascarado”; é, ao contrário, a reiteração de uma vivência íntima do mascaramento. Entretanto, como diz o poema, o processo que se inicia “for self-sport” termina com “a whole world”, indicando que o desdobramento da consciência é

³⁸ Tradução de Jorge de Sena: “Ah quantas máscaras e submáscaras, / Usamos nós no rosto de alma, e quando, / Por jogo apenas, ela tira a máscara, / Sabe que a última tirou enfim? / De máscaras não sabe a vera máscara, / E lá de dentro fita mascarada. / Que consciência seja que se afirme, / O aceite uso de afirmar-se a ensona. / Como criança que ante o espelho teme, / As nossas almas, crianças, distraídas, / Julgam ver outras nas caretas vistas / E um mundo inteiro na esquecida causa; / E quando um pensamento desmascara, / Desmascarar não vai desmascarado.” (PI, p. 165)

também um exercício de liberdade, uma vez que o desobriga da fixação de uma personalidade única, de um indivíduo “autêntico”. Em Jorge de Sena, por sua vez, a máscara e o rosto coincidem: enquanto Pessoa está dizendo que não há ninguém atrás da máscara, Sena defende a existência do autor como um dos componentes da criação. Nesse sentido, valendo-se daquela liberdade conquistada pelos modernistas, Sena estabelece uma nova inflexão para o conceito, na medida em que *põe a máscara para se desmascarar*.

Um outro poema de Sena – também soneto, escrito no período em que traduzia os *English Poems* de Pessoa – pode ser tomado como resposta à função da máscara na poética pessoana. Trata-se do soneto “XIII” (9/3/1954, P1, p. 215) de *As evidências* (1955):

Quando me encontro sempre sem poesia,
do ritmo ouvindo o cadenciar perfeito
em que as palavras passam como um dia
que é fluido e pálido, gelado e estreito,

sempre uma voz, que eu antes não ouvia,
me preenche o espaço entre o destino e o leito
de fogo e de cristal em que me deito
na música sem dor nem alegria.

Alguém que eu fui ou não cheguei a ser,
que alguém não teve tempo de viver
na ondulação do transitório acaso,

é por acaso que em mim próprio escuto,
qual do vazio ocasional refuto
a vacuidade inane do seu vaso.

Os versos sintetizam o que poderá ser o processo de criação de Jorge de Sena: há um estágio inicial em que o poeta encontra-se “sem poesia”, apenas agitado por um ritmo e por palavras fluidas. A poesia surge a partir de “uma voz”, ou seja, quando o poeta se coloca naquele estado de disponibilidade, “sem dor nem alegria” (as emoções repousando), abrindo espaço para receber a alteridade. Essa voz poderá implicar “Alguém que eu fui ou não cheguei a ser”, relacionando tanto as esferas da memória (testemunho de si e do outro), quanto do sonho e da imaginação. O que determina essa consagração da voz não é, todavia, o vazio que se abre pelo controle da consciência, como no caso de Pessoa, mas sim “a ondulação do transitório acaso”, como se o poeta se deixasse conduzir por uma espontaneidade do momento, *espontaneidade refletida*, como dirá no primeiro “Prefácio” a *Poesia-I*. Se considerarmos essa mesma referência, podemos dizer que os versos finais do poema – “do vazio ocasional refuto / a vacuidade inane do seu vaso” – configuram-se como uma refutação a um dos aspectos que Sena destaca como o cerne da poética do fingimento: o

vazio da máscara-Fernando Pessoa. Assim, não é à toa que o final do poema ecoe, entre muitas passagens da obra pessoana, estes versos do poema “Apontamento”, de Álvaro de Campos: “A minha alma partiu-se como um vaso vazio”, “O que era eu um vaso vazio?” (AdC, p. 358).³⁹

O vaso vazio, significante da alma, é também o sujeito vazio ou o “não-ser” (FPCH, p. 147) do poeta Fernando Pessoa, como define Sena. Indo mais a fundo nessa reflexão, Leyla Perrone-Moisés evoca as teorias linguísticas de Benveniste a fim de elucidar a questão do “significante vazio” em Pessoa:

A quê, então, *eu* se refere? A algo muito singular, que é exclusivamente linguístico: eu se refere ao ato de discurso individual onde ele se pronuncia, e cujo locutor ele designa (...) A realidade à qual ele remete é a realidade do discurso. É na instância do discurso, onde eu designa o locutor, que este se enuncia como sujeito.

(BENVENISTE *apud* PERRONE-MOISÉS, 1982, p. 105)

O sujeito só *é* na linguagem, mas a sua fixação é sempre vã, pois, na medida em que assimila uma forma para o vazio, seu desdobramento discursivo não elimina a cisão: “Ser-se é o que busca, em vão, o sujeito na linguagem. Para se ser, o sujeito nasce de uma ausência (não-ser) e, ao enunciar-se na primeira pessoa, cai no vácuo linguístico da auto-anulação, reduz-se à condição de eco na linguagem do Outro.” (PERRONE-MOISÉS, 1982, p. 107). A consciência de tal “despersonalização substancial” (p. 123) é, para a autora, a fatalidade que caracteriza o poeta moderno.

Essa consciência *linguística* da condição do poeta esteve desde sempre presente em Jorge de Sena – fora, afinal, a lição apreendida de Fernando Pessoa. Tal visão crítica permitiu-lhe atingir uma leitura muito aguda do fenômeno heteronímico, desassociando as noções de “disfarce” e de “máscara”:

Processando-se a fixação da personalidade ao nível da linguagem, mas da linguagem como criação estética, inevitável seria que, ao contrário do aforismo comumente mencionado, “os homens eram estilos”, e tanto mais diferenciados como seres, quanto os estilos o fossem. Por isso, os heterônimos, parecendo máscaras, o não são, mas as realidades virtuais de um homem que cindiu em estilos as suas íntimas

³⁹ Jorge Fazenda Lourenço (2010, p. 69) faz uma aproximação entre os poemas “Ode on a Grecian Urn”, de Keats, e “A máscara do poeta”, de Sena, destacando que, no primeiro, trata-se de “um vaso, decorado com pinturas, para guardar as cinzas dos mortos; no poema de Sena, uma máscara de bronze, ou seja, uma espécie de vaso do rosto”. Essa analogia salienta a função da máscara, em Sena, como um vaso *cheio*, que guarda um rosto e as suas implicações subjetivas. Mas será importante ressaltar que o poema de Keats não reflete sobre o que há no interior do vaso, mas sim sobre as imagens que foram pintadas na superfície da urna. O seu conteúdo interior – as cinzas dos mortos – não é relevante para o poema. Também no caso de Pessoa (e é nesse ponto que os estudos pessoanos de Sena mais tocam) o vazio da máscara (vaso) se instaura para que a máscara se assuma como uma realidade em si.

contradições e versatilidades, e que, tal como o átomo da física moderna que nascia quando ele fazia essas experiências consigo mesmo, era, rodeado de “eus” positivos, um *anti-eu*. Se aqueles “eus” eram personagens cujas obras ele escrevia, ou até a placidez de um viver sem aventuras, para o átomo de humanidade, que ele era, e que vemos que ele era, tanto faz. Apenas à literatura importam só aqueles de que obra ficou.

(FPCH, p. 146-147)

A *função* dos heterônimos constitui, segundo o crítico, algo muito próximo do que o seu poema XIII define: ser “uma voz” que ocupa o corpo do poeta, enquanto “realidade virtual”, existência, portanto, de uma experiência subjetiva. Nesse sentido, não são como aquela máscara “sem dentro” de que fala o soneto de Pessoa, uma vez que a máscara que assumem é o seu próprio rosto, como no caso de Sena: o que não tem dentro, o vazio propriamente dito, é a instância autoral pessoana, mascarada na *poesia ortônima*.

“Eu sou o disfarçado, a máscara insuspeita”, diz um verso de Fernando Pessoa (FPII, p. 17). Jorge de Sena percebeu desde muito cedo⁴⁰ que, ao assinar com o próprio nome a obra ortônima, Pessoa não estava senão levando aos limites o seu projeto de despersonalização, fazendo-se, ele próprio, um heterônimo de si mesmo. Assim, se tomarmos a sua crítica explícita à poética do fingimento dentro do conjunto de seus estudos pessoanos, veremos que esta não está exatamente voltada para a criação heteronímica (uma vez que os heterônimos se configuram como uma realidade ficcional que o poeta criou a partir de suas íntimas virtualidades), mas sim para a necessidade de um *disfarce autoral* que Pessoa forjou para si, posto que ele próprio fez-se inexistente, um “anti-eu”. É nas notas ao ensaio ““Ela canta, pobre ceifeira”” (1965-66), em que Sena propõe uma série de hipóteses explicativas para desvendar o processo de criação de Fernando Pessoa, que podemos ver com mais clareza a sua inconformidade com as consequências que um tal processo de anulação engendrava.

Segundo o crítico, Pessoa nem sempre era movido por uma *necessidade* de expressão poética, pela “concreção de ter que dizer” (FPCH, p. 217) – se o poeta era o esvaziamento de si mesmo, faltava-lhe, muitas vezes, a *matéria* com a qual criar. Seu esforço criativo estaria, assim, mais voltado para o *suporte*, que poderia ser um ritmo, um tema, um heterônimo, que, uma vez fixado, multiplicava-se por “cissiparidade”, num processo de “autoimitação”. Isso explicaria que muitos dos seus poemas – principalmente no que diz respeito à obra ortônima – tenham sido abandonados no inacabamento. Tal procedimento situa-se, pois, na direção contrária à sensibilidade poética de Sena, se comparado àqueles versos do soneto “XIII”: “Dir-se-ia que a terrível lucidez que ele desenvolveu lhe destruíra o mínimo de inocência e de

⁴⁰ Na “Carta a Fernando Pessoa”, de 1944, Sena afirma: “e V., quando escreveu em seu próprio nome, não foi menos heterônimo do que qualquer deles” (FPCH, p. 20).

ingenuidade, indispensável a que um poeta comece por aceitar, com um ritmo, as palavras primeiras em que ele se manifesta” (FPCH, p. 217, n.7). Como vimos no poema, Sena parte do ritmo e das palavras iniciais, para atingir aquela voz que lhe “preenche o espaço”.

A partir disso, Sena estabelece a distinção entre dois tipos de *fingimento* que estariam no âmago da poética pessoana: de um lado, o fingimento que resulta do processo mecânico de *autoimitação*, levado a cabo, sobretudo, pela inteligência e a habilidade, e não pelo impulso poético. Esse fingimento estaria diretamente relacionado com a autoironia de Pessoa, que, se por vezes conduzia o poema ao abandono, em outras se manifestava em poemas como “Isto”, em que o poeta, numa explicitação didática para um público que não o compreendia, assume o seu mecanismo de intelectualização das emoções: “Dizem que finjo ou minto / Tudo que escrevo. Não . / Eu simplesmente sinto / Com a imaginação. / Não uso o coração.” (FPIII, p. 131). O outro fingimento corresponde, por sua vez, à “autêntica criação”, e tem como base a tradição aristotélica da noção de *imitação* como artifício intrínseco à criação estética.

Apenas por essa específica e peculiar consciência (na forma que nele assumiu) ele não ascendia ao fingimento superior inerente à criação de um objecto estético liberto de ilusões românticas subjectivistas, se a criação de um objecto não fosse acompanhada da invenção do autor dele. Muitos poetas, e mesmo alguns dos grandes românticos, foram capazes de, para esse efeito superior, criarem a sua própria subjectividade estética. Pessoa só a criava com a invenção de um *outro* que a representasse.

(FPCH, p. 218, n. 7)

Poderíamos dizer que Jorge de Sena, e também John Keats, são desses poetas que criaram “a sua própria subjectividade estética”, na medida em que compreenderam o processo de criação como uma transfiguração em linguagem de uma experiência existencial pessoal. Jorge de Sena, especificamente, tomou aquela “dolorosa e entediada manifestação da disponibilidade de um espírito” (FPCH, p. 217), que atribuía a Pessoa, não como um problema para o qual uma autoironia fosse apontar, mas sim como o centro da sua poética testemunhal, que pretendia abarcar, pela experiência poética, o seu tempo histórico, a sua vivência cotidiana e a condição humana em seus mais complexos desdobramentos.

Não sabemos, no entanto, se Pessoa concordaria com essa descrição de seu processo criativo, a qual, se por um lado introduz uma crítica audaz a um suposto artifício, engendrado pela inteligência, bem como aos seus revezes, por outro lado mostra a grandeza e o sacrifício que o poeta soube atingir na realização de suas principais obras. O que temos de Pessoa é uma versão própria dos elementos que seriam constituintes do seu ato criador – versão a qual em muito se assemelha com os princípios propostos por uma poética do testemunho. Trata-se do

texto que introduz o primeiro número da revista *Athena*, datado de 1924, revista que deverá introduzir uma nova fase da produção ortônima, segundo a linha evolutiva do poeta traçada por Sena, e na qual Pessoa se propõe a “acentuar o carácter ‘sério’ da sua poesia” (FPCH, p. 207):

A arte é a expressão de um equilíbrio entre a subjectividade da emoção e a objectividade do entendimento, que, como emoção e entendimento, e como subjectiva e objectivo, se entropõem, e por isso, conjugando-se, se equilibram.

Tem a arte, para nascer, que ser de um indivíduo; para não morrer, que ser como estranha a ele. Deve nascer no indivíduo per, que não em, o que ele tem de individual. No artista nato a sensibilidade, subjectiva e pessoal, é, ao sê-lo, objectiva e impessoal também. Por onde se vê que em tal sensibilidade se contém já, como instinto, o entendimento; que há portanto fusão, que não só conjugação, daqueles dois elementos do espírito.

(OEP, p. 253, grifo nosso)

Ora, no texto em que Pessoa se propõe a “ser sério”, como diz Sena, não são as noções de “despersonalização”, “dramaturgo”, “máscara”, “vazio”, as que aparecem. O que vemos é um poeta afirmando que a arte parte de *um indivíduo* e que é na *fusão* entre subjetividade e objetividade que ela se faz. Quer dizer, ainda que Pessoa tenha encenado um jogo complexo entre várias personalidades literárias, cujas poéticas dialogam e diferem autenticamente, não significa que essa criação tenha se dado *artificialmente*, no sentido de estar descolada de uma experiência orgânica do próprio indivíduo. Pessoa, como Keats, não era apenas a forma de uma máscara que falou por si mesma; havia “um dentro”, oculto, sim, porém *transfigurado* num processo de alheamento tão extremo, que apagou os caminhos que levariam à sua individualidade. Entretanto, era nesse desapegar-se de si que o poeta vislumbra o caráter múltiplo de sua personalidade: “Fingir é conhecer-se”.

Também Jorge de Sena concebeu a poesia como algo que deve “ser como estranha” ao indivíduo, ao afirmar, na seção “Poética” de *Pedra Filosofal* (1950) “Não sei, meus versos, que dizeis de mim” (P1, p. 179), ou no fecho do poema “Os trabalhos e os dias”, de *Coroa da Terra* (1946), “este papel, esta mesa, eu apreendendo o que escrevo” (P1, p. 88). Assim, se pensarmos em termos de *experiência poética*, e não de estratégia de composição, uma vez que o expediente heteronímico não se assemelha em nada à poesia de Sena, podemos dizer que há um ponto de contato entre os conceitos de “fingimento” e “metamorfose”, bem como de “poeta camaleão”, e que se resume na epígrafe que abre as *Metamorfoses* de Jorge de Sena: “METAMORPHOSE – Transformação, ou mudança de hua pessoa em outra forma (Raphael Bluteau)” (P1, p. 305). Se essa noção orienta tais poéticas e estabelece a comunicação entre

elas, podemos dizer que é também o movimento da própria criação literária em seu contato com a tradição: ser metamorfose, ultrapassagem, transfiguração.

V. Jorge de Sena & C^a Heterônima: uma antologia intertextual

Mas jamais nos descobriríamos como um não-ser que se realiza, se não tivesse havido este ser, chamado Fernando Pessoa, que se desrealizou.

(FPCH, p. 206)

“Nenhuma época transmite a outra a sua sensibilidade; transmite-lhe apenas a inteligência que teve dessa sensibilidade” (PEAdC, p. 111). Esse postulado de Álvaro de Campos, que está nas bases de toda a criação de Fernando Pessoa, pode ser tomado como síntese do que a poética pessoana representou para as gerações seguintes no contexto da literatura portuguesa: a *inteligência* de uma sensibilidade ou um *saber* acerca de um modo de sentir intelectualmente as emoções. Aquilo que Pessoa viveu até o paroxismo, a inexistência que resultou do radical alheamento que fez de si, é menos importante pelo que da sensibilidade do poeta conseguimos desvendar, do que pelo conhecimento estético que essa experiência legou aos seus continuadores e leitores. A fenda que Pessoa provocou na “alma arcaica” (LOURENÇO, 1966, p. 926) do lirismo português, instaurando definitivamente a *consciência* como problema da criação estética, instalou-se como desafio inelutável, abismo de possibilidades, libertação perturbadora, a toda e qualquer posterior tentativa de fazer poético atento aos movimentos da literatura.

É nos termos da transmissão e apreensão dessa inteligência da sensibilidade pessoana que nos propomos a uma aproximação da poesia de Jorge de Sena a algumas linhas de força que circundam o drama do fingimento. Como pressuposto dessa leitura, tomamos a afirmação de Sena, no “Prefácio” (1960) da primeira edição de *Poesia-I*, de que a poética pessoana “é, sem dúvida, a mais alta forma de educação, de libertação e esclarecimento do espírito enquanto educador de si próprio e dos outros” (P1, p. 726). As marcas que o processo de aquisição dessa *consciência estética* terá deixado no desenrolar de seu “diário poético” e os desdobramentos que esta receberá no interior da formulação da poética do “testemunho” serão o norte deste percurso de observação.

Não se trata, no entanto, de fazer a “crítica das influências”, sempre muito rejeitada por Sena, ou mesmo de identificar alguma premeditação que teria orientado as escolhas e intenções do autor. Interessa-nos, sobretudo, o que Antoine Compagnon (2014, p. 76) entende por “intenção em ato”, ou seja, aquela cuja única evidência, o próprio texto, pode ser verificada por meio de “passagens paralelas” que formem uma “rede latente”, mais ou menos coerente, de um “projeto criador”. É, assim, o *resultado* das referências que o autor buscou

estabelecer com o seu próprio contexto, seja exterior ou interior à sua obra, podendo passar por inúmeras revisões e reformulações ao longo de sua produção.

Nesse sentido, o diálogo com Fernando Pessoa que buscaremos recriar aqui só pode ser recuperado na medida em que a sua presença se revele enquanto evidência textual ou, ainda, enquanto interpretação poético-crítica de Jorge de Sena. A noção de “intertextualidade”, proposta por Julia Kristeva, e lida por Compagnon (2014, p. 108) como elemento dinamizador para se pensar a produtividade do texto literário, ganha relevo nessa aproximação, uma vez que o intertexto, ao mesmo tempo em que figura como indício de um diálogo possível, é também ponto de partida de uma nova criação. Entretanto, longe de aprisionar os poemas nessa rede de relações, nosso objetivo, repetimos, está voltado para a situação do *saber poético* legado por Fernando Pessoa como latência de uma consciência profunda, complexa e dialética, que foi a de Jorge de Sena.

Nosso *corpus* de análise compreende uma antologia de poemas de Sena, selecionados a partir dos dois volumes de compilação de sua poesia completa, *Poesia 1* (2013) e *Poesia 2* (2015), que serão postos em perspectiva à luz de temas específicos da poética pessoana.

Para tanto, o capítulo será dividido em cinco seções. A primeira e a segunda compreendem poemas do tempo de *Perseguição* (1942) e *Coroa da Terra* (1946), em que se procura discutir a (des)construção da concepção de “verdade”, num período em que Sena se lança publicamente como poeta; as terceira, quarta e quinta partes seguem um percurso cronológico que vai desde 1938 até 1971 (incluindo, portanto, a poesia que ficara inédita), em que foram destacadas diferentes relações interpoéticas em períodos diversos da trajetória de Sena. São os temas tratados nestas seções: a possibilidade de fingimento como experiência imaginada (3); a experiência do sujeito cindido (4); e o drama de “não-ser” na poética seniana (5). Os subtítulos de cada seção baseiam-se em versos de Pessoa que sinalizam o motivo intertextual que será discutido.

1. “Sei a verdade e sou feliz”: a descoberta do *outro* na gênese do poeta

O “Poema apócrifo de Alberto Caeiro” (17/7/1942, revisto em 1947, P2, p. 491), escrito por Jorge de Sena em 1942, ou seja, nos anos iniciais de sua investigação crítica pessoana, parte de uma ambiguidade algo recorrente nos inúmeros diálogos que Sena estabeleceu com outros escritores ou artistas em sua obra, como ocorre extensivamente em *Metamorfoses* e *Arte de música*: ao fazer referência a outro autor, Sena deixa entrever a sua

própria visão de mundo e de poesia. Neste poema, entretanto, o procedimento é pouco usual⁴¹, uma vez que o poeta cede diretamente a voz ao “autor” referido (o qual, por sua vez, é heterônimo de outro autor), numa espécie de monólogo dramático que acaba por ser revertido ao próprio autor de origem, Jorge de Sena. Caeiro falando de si é uma *interpretação crítica* de Sena sobre Pessoa e a sua interface-Caeiro, mas também pode ser lido como uma *interpretação dramática* da sua própria experiência enquanto poeta. A atribuição apócrifa do poema é mais um dado de tensão, que joga com as possibilidades de uma falsa, e, portanto, dupla autoria.

Poema apócrifo de Alberto Caeiro

Não quero este menino que desce do céu para os meus braços
e que ri da minha desconfiança de eu poder com ele;
eu sei que posso, mas não quero este menino,
nem outros meninos, nem o mundo
como quando o mesmo menino, já grande
e sentado num trono, tem na sua mão.

Não quero nos meus braços coisa alguma.
Neste grito recurvo de embalar o nada,
a minha vida encontra-se e descansa.

Inclino a cabeça e penso que viver
podia ter-me sido um menino nos braços
e crescendo e, escapando aos braços,
fugindo para o mundo acaso fosse um homem,
ou para o Universo acaso fosse um Deus.

E tu, menino do céu, tão tarde vens!
Mas teimas, sabes que um carinho
se escondeu cá dentro e não tem nome ou obra,
e teimas – e eis-te nos meus braços.

Ó meu menino querido, agora que pensei,
aperto-te com força e não te deixo crescer.

Uma primeira leitura desse poema, que toma como intertexto evidente o “oitavo poema”⁴² d’*O Guardador de Rebanhos*, de Alberto Caeiro, deve considerar um tema central da crítica de Sena sobre Pessoa: a ideia de que figuras como o D. Sebastião de *Mensagem*, Antinous, “O Menino da sua Mãe” e o “Menino Jesus” do referido poema estariam relacionadas a arquétipos do inconsciente coletivo representando uma ideia de plenitude (pelas suas dualidades e potencialidades indiferenciadas), tais como o Mito da Divina Criança

⁴¹ Fernando J. B. Martinho (1982, p. 24) reconhece o mesmo procedimento em “Camões na Ilha de Moçambique” e “Auto-Epitáfio de Gomes Leal”, mas não menciona o poema em questão.

⁴² Maneira pela qual Pessoa se refere ao poema “VIII” da obra mencionada, em correspondência a João Gaspar Simões (cf. CJGS, p. 56, 59, 60).

e do Andrógino⁴³. Essas imagens de nostalgia de uma unidade perdida preencheriam, na poesia de Pessoa, o vácuo deixado pela perda de totalidades, como a infância, Deus e a própria noção de personalidade. Não é à toa que as três primeiras, todas presentes em poemas assinados por Fernando Pessoa “ele-mesmo”, estejam ligadas à ideia de morte, evidenciando a irremediável ausência. Essas experiências totais só poderão tornar a existir pela *criação de mitos*, que são, antes de mais, *criação em linguagem*.

O caso do Menino Jesus é curioso nesse sentido, pois o deus se mantém vivo na alma do poeta (este é que prevê a sua própria morte). Isso porque ele era “o deus que faltava” (“VIII”, AC, p. 30), o mito necessário para que a poesia de Caeiro fosse a “saída-solução” (PERRONE-MOISÉS, 1982, p. 147) para o drama pessoano. Trata-se, como se sabe, de um poema-chave na configuração d’*O Guardador*, em que Caeiro rompe definitivamente com a mitologia cristã e instaura a base (o deus-menino) que o fará mestre de todos os outros.

Ora, o poema de Sena, inscrito no jogo heteronímico, atua como uma espécie de análise de um momento anterior à escrita do “oitavo poema”, ou seja, de um estado em que não é exatamente Caeiro quem fala, mas o próprio Pessoa em pleno “devir-Caeiro”⁴⁴. Nos versos “Não quero nos meus braços coisa alguma. / Neste grito recurvo de embalar o nada, / a minha vida encontra-se e descansa”, pode-se inferir a presença do autor dos heterônimos a partir da ideia de “nada”, esvaziamento necessário à despersonalização, que deverá ser preenchido pela chegada do *seu* “menino” Alberto Caeiro. Sena faz a narrativa lírica do transe de Pessoa para Caeiro, do movimento de insistente recusa e posterior aceitação (“Não quero este menino”, “e eis-te nos meus braços”) do “semideus criança”, como define Álvaro de Campos (PEAdC, p. 54). Esse embate entre *inteligência* e *ingenuidade*, em que esta sai vitoriosa, Sena qualificou como a “revolta intelectual” de Pessoa, quando “tentou raivosamente limitar-se” (FPCH, p. 20) através da fixação de unidades, como Caeiro e Reis⁴⁵.

Nesse sentido, pode-se dizer que é depois dos últimos versos do poema de Sena (“Ó meu menino querido, agora que pensei, / aperto-te com força e não te deixo crescer.”) que o “oitavo poema” surge assinado por Caeiro, poema no qual não se observa qualquer hesitação

⁴³ Temas já discutidos no capítulo III.

⁴⁴ A noção de “devir-heterônimo” é emprestada de José Gil (1987).

⁴⁵ Se Sena faz a dramatização da passagem de Pessoa para Caeiro, a “Carta sobre a gênese dos heterônimos” faz menção ao *retorno* de Pessoa a “ele-mesmo”, após haver escrito em êxtase, como afirma, mais de trinta poemas d’*O Guardador de Rebanhos*: “Desculpe-me o absurdo da frase: aparecera em mim o meu mestre. Foi essa a sensação imediata que tive. E tanto assim que, escritos que foram esses trinta e tantos poemas, imediatamente peguei noutro papel e escrevi, a fio, também, os seis poemas que constituem a *Chuva Oblíqua*, de Fernando Pessoa. Immediatamente e totalmente... Foi o regresso de Fernando Pessoa Alberto Caeiro a Fernando Pessoa ele só. Ou, melhor, foi a reacção de Fernando Pessoa contra a sua inexistência como Alberto Caeiro.” (PDE, p. 201-202)

ou análise da vontade de receber o “Menino Jesus” dentro de si. Percebe-se, então, que o termo “apócrifo” implica a presença, não apenas de Sena, mas do próprio Pessoa em processo de *despersonalização dramática*. Essa hipótese de leitura ganha substância se comparada com o procedimento criativo colocado em marcha por Jorge de Sena em “Super Flumina Babylonis”, conto em que o autor dramatiza o período imediatamente anterior à gestação da redondilha “Sobre os rios que vão”, de Camões. O poema e o conto são exemplares da fusão de horizontes de um Sena criador e crítico com o fazer literário daqueles que são as suas maiores referências na literatura portuguesa, Pessoa e Camões.

O grau de envolvimento do poeta Jorge de Sena com o artifício heteronímico, neste raio dos anos 40, está patente na liberdade imaginativa com que analisa a gênese de Alberto Caeiro, de um viés quase comovente, no interior de sua própria poesia. É a partir daqui que podemos começar a pensar esse poema, não apenas como uma manifestação da empatia de Sena pela ficção heteronímica, mas seguindo a hipótese de que esta, enquanto dramatização do “devir-outro” inerente ao fazer poético, possa ser relacionada ao processo de *devir-poeta* de Jorge de Sena.

Como informa Mécia de Sena, este poema recebera dois títulos anteriores: “Ode para Alberto Caeiro e para mim” e “Ode apócrifa de Alberto Caeiro”⁴⁶. É curioso que, no primeiro deles, antes de atribuir a autoria apócrifa ao heterônimo, Sena tenha se colocado junto a Caeiro, como se o poema fosse dedicado a ambos. Esse primeiro título nos fornece uma pista importante, apagada posteriormente por Sena: de que o embate com o “menino”, que Sena vislumbra como passagem necessária para a constituição do poeta Caeiro, possa ter sido um enfrentamento experimentado, de modo análogo, em sua gênese poética.

De imediato, poder-se-ia identificar nesse gesto de recusa e aceitação da figura do “menino” uma síntese do movimento inicial da poética seniana em relação ao “mestre” da modernidade literária em Portugal, uma vez que estamos em 1942, ainda distantes do prefácio em que se dará a ruptura. Entretanto isso que seria uma manifestação pública de filiação poética não corresponde ao que se conhece do caráter de Jorge de Sena, que sempre procurou afirmar a autonomia de sua visão de poesia, no que diz respeito a grupos ou tendências literárias. Se o poema revela o entusiasmo do jovem poeta face à inteligência estética do grande autor modernista, deve-se pensá-lo a partir da *transposição* de temas e experiências poéticas, e não como um indício de que Sena terá, em algum momento, se assumido como “seguidor” de Pessoa (ou Caeiro).

⁴⁶ “Notas a alguns poemas”, P2, p. 855.

Dessa perspectiva, que significados podem receber esse “menino” no contexto da obra de Sena? Se pensarmos nos anos de sua formação poética e nos percalços, sobretudo familiares, que Sena enfrentara para conquistar a sua liberdade de ser escritor, essa figura que “desce do céu” e insiste em ocupar um lugar em seus braços pode ser tomada como a encarnação de uma vocação para a poesia, diante da qual o poeta terá hesitado pelas complicações que esse ofício implicava em sua esfera social. Note-se a esse respeito os obstáculos que surgem à mente de Jorge, protagonista do romance *Sinais de Fogo*, no momento em que a poesia lhe aparece pela primeira vez:

Na minha família, a literatura não tinha qualquer existência, nunca ninguém fora escritor. Liam-se livros, sem dúvida, mas por desfastio, e sem fixar sequer o nome dos autores. Na minha casa, ainda menos: nem mesmo os havia. Escrever... mas só por piada! [...] Ser-se escritor, ou qualquer coisa semelhante e de ordem artística, era ainda pior que ser político. Um escritor, um pintor, um actor, não tinham qualquer lugar na escala social. E poeta era sinónimo familiar de distraído, de pobre de espírito, de idiota chapado, quando o não era de pessoa que devia dinheiro a toda a gente. Mas eu tinha escrito versos; acontecera que umas palavras, por um acaso qualquer, se me haviam juntado na cabeça. Nada mais. [...] Sorri, aliviado. (SF, p. 114-115)

Com ecos da poética caeiriana, o “menino” é aquele que chega para ensinar o poeta a olhar para a importância da sua função no mundo, em contraposição aos preconceitos sociais que reduzem, ou mesmo repudiam, o seu papel na sociedade. Daí que aceitar recebê-lo em seus braços signifique assumir uma responsabilidade sobre o mundo. Vale contrastar o momento de recusa, presente nos versos iniciais do poema (“Não quero este menino [...] nem o mundo / como quando o mesmo menino, já grande / e sentado num trono, tem na sua mão”), com os versos iniciais de “Os trabalhos e os dias” (1942, P1, p. 88), em que o mundo já foi completamente integrado à escrita: “Sento-me à mesa como se a mesa fosse o mundo inteiro / e principio a escrever como se escrever fosse respirar”.

Esse “menino” atua, pois, como um *mediador* entre o homem e o mundo no devir-poeta. Mas, atentando para o caráter divino dessa imagem-símbolo, esse pode ser considerado um dos primeiros poemas em que se manifesta “a pertinaz perseguição de uma condição divina, mas terrena, ou (lembrando Hegel) uma tentativa de redescoberta de uma humana divindade, de cujas virtualidades se medita ao longo de toda a obra de Jorge de Sena”, como analisa Jorge Fazenda Lourenço (2010, p. 240). Não perdendo de vista a configuração do mito na poética pessoana, recuperado por Sena neste poema, o “menino” configura uma *alteridade* que, como no poema de Caeiro, escapa de sua transcendência e firma a sua existência no convívio com o poeta: “criou-se eternamente humano e menino” (AC, p. 29), pois “o desejo

de transcendência em Jorge de Sena, que é perseguição daquela humana divindade que há em nós, só tem sentido enquanto conquista imanente” (LOURENÇO, 2010, p. 241). Essa alteridade completamente humana, mas que guarda algo de sublime (“menino do céu”), relaciona-se com a alteridade constitutiva da linguagem, que faz com que o poeta seja sempre, em alguma medida, um “outro” de si mesmo.

Para lançarmos luz sobre a análise da configuração da alteridade no “Poema apócrifo de Alberto Caeiro”, recorremos à terceira e última parte de *Perseguição* (1942), primeiro livro de poemas do autor. Antes de mais, é importante lembrar que essa sequência é introduzida por uma epígrafe de Antonio Machado: “No es el yo fundamental / eso que busca el poeta, / sino el tu esencial” (P1, p. 69). Nessa proposição de Machado, à qual Sena afirma ter procurado se manter fiel por toda a vida⁴⁷, a ideia de *alteridade* surge pelo afastamento da *identidade* e no contexto de uma *busca*. Todos os poemas dessa sequência podem ser lidos dentro desse embate interior, em que o sujeito procura abrir espaço para que o “tu essencial” tome o seu lugar⁴⁸.

Ora, o que Sena provoca nessa seção do livro é a ruptura com a imagem do Deus cristão, confrontada ao longo de vários poemas que vão do questionamento à negação: “Então?... Deus apagou-se... Não é nada” (“Transepto”, P1, p. 82). Esse conflito com a figura de Deus, entidade totalizadora e suficiente em si mesma, espelho da nossa própria identidade, uma vez que fomos criados à sua “imagem e semelhança”, está no cerne do drama do homem moderno, cindido pela razão crítica, como assinala Octavio Paz (2013, p. 36):

Deus é o Um, só tolera a alteridade e a heterogeneidade como pecados de não-ser; a razão tende a se separar de si mesma: toda vez que se examina, ela se cinde; toda vez que se contempla, vê outra si mesma. A razão aspira à unidade mas, ao contrário da divindade, não se apóia nela nem se identifica com ela. A Trindade, que é uma evidência divina, constitui um mistério impenetrável para a razão. Se a unidade reflete, torna-se outra: vê a si mesma como alteridade. Ao se fundir com a razão, o Ocidente condenou-se a ser sempre outro, a negar a si mesmo para se perpetuar.

A poesia de Sena precisou formalizar essa ruptura com o Uno divino, indicando que a sua consciência crítica moderna não nasce com ele, mas é um produto de sua relação com a poesia, enquanto leitor e escritor. *Perseguição* se encerra nesse ponto culminante, com os

⁴⁷ “Sobre Antonio Machado”, DTP, p. 71.

⁴⁸ No “Prefácio” (1977) a *Poesia-III*, Sena se vale dos títulos dos seus livros de poesia para fazer uma síntese cronológica de sua obra. Ao se referir a *Perseguição*, o poeta faz menção a essa busca pela alteridade essencial: “O homem corre em *perseguição* de si mesmo e do seu outro até a *coroa da terra*” (P1, p. 757). Já no “Prefácio” (1960) a *Poesia-I*, o autor fizera o mesmo jogo, mas chamando a atenção para outra busca aí implicada: “Nesse itinerário espiritual alegórico terei ‘perseguido’ a verdade até à ‘coroa da terra’” (P1, p. 727). Esta seção do capítulo procura relacionar as buscas da alteridade e da verdade, como se verá adiante.

poemas “Ascensão” (23/7/1941, P1, p. 83-84) e “Eternidade” (22/9/1941, P1, p. 84), nos quais, tendo apagado a imagem de Deus, o poeta se volta para receber a alteridade.

Ascensão

Nunca estive tão perto da verdade.
Sinto-a contra mim.
Sei que vou com ela.

Tantas vezes falei negando sempre,
esgotando todas as negações possíveis,
conduzindo-as ao cerco da verdade,
que hoje, côncavo tão côncavo,
sou inteiramente liso interiormente,
sou um aquário dos mares,
sou apenas um balão cheio dessa verdade do mundo.

Sei que vou com ela,
sinto-a contra mim, –
nunca estive tão perto da verdade.

Perceba-se como o “tu essencial”, no segundo poema, guarda semelhanças com o “Menino Jesus” de Caeiro (e o de Sena):

Eternidade

Vens a mim
pequeno como um Deus,
frágil como a terra,
morto como o amor,
falso como a luz,
e eu recebo-te
para a invenção da minha grandeza,
para rodeio da minha esperança
e pálpebras de astros nus.

Nascente agora mesmo. Vem comigo.

Assim como Caeiro diz ter escrito o poema “VIII” “para respirar”, depois que o Padre B. estivera em sua casa para falar “coisas irritantes” com a sua tia⁴⁹, “Ascensão” e “Eternidade” são o respiro aparentemente aliviado com que Sena conclui o seu primeiro livro de poesia. Ao libertar-se da figura de Deus, suporte metafísico das essências que seriam a verdade do “eu”, o poeta se volta para a descoberta de uma verdade nova, resultado da negação de todas as certezas anteriores à própria escrita.

Essa libertação só é possível por um esforço de esvaziamento de si, deixando o poeta “côncavo tão côncavo”, “inteiramente liso interiormente”. As imagens que sintetizam a

⁴⁹ “Notas para a recordação do meu mestre Caeiro”, PEAdC, p. 41.

relação do eu esvaziado com a verdade são prenhes de significados: “sou um aquário dos mares, / sou apenas um balão cheio dessa verdade do mundo”. O eu se faz continente (aquário, balão) para receber o que não pertence a si, mas que complementa a sua função: a água e o ar, substâncias do mundo essenciais à conservação da vida; líquido e fluidez, sem formas fixas; transparência e clareza, que nada ocultam – eis algumas características dessa verdade da qual o poeta diz nunca ter se sentido tão próximo. O aquário e o balão, por sua vez, são apenas o contorno dessa verdade, o *circuito* ou a *circunstância* que encerram uma parte do infinito. Situado na materialidade da imanência, Sena retrata a poesia como o microcosmo de uma verdade que não conhece limites (unidade), porque se faz e se desfaz no ir e vir da consciência. “Sei que vou com ela, / sinto-a contra mim, – / nunca estive tão perto da verdade.”: o desfecho do poema “Ascensão” recupera um *contato* com a verdade que, para Caeiro, vendo-se deitado na grama, debaixo do sol, fora sentido no imediatismo do mundo material: “Sinto todo o meu corpo deitado na realidade, / Sei a verdade e sou feliz.” (AC, p. 34)

Nos poemas de Sena, a descoberta da “verdade” está diretamente relacionada ao encontro com a alteridade. Tal como a figura do “menino” no “Poema apócrifo...”, de Sena, e no “oitavo poema”, de Caeiro, o outro de “Eternidade” guarda as feições do sublime, quando aproximado às ideias de “Deus”, “terra”, “amor” e “luz”. Porém é sua precariedade que se destaca, quando descrito como “pequeno”, “frágil”, “morto” e “falso”. É esse ser fraco, dependente dos cuidados do poeta, que será responsável pela sua “grandeza” e “esperança”. Diante do corte com a totalidade divina e, portanto, com qualquer garantia de verdade transcendente, o poeta instaura o “tu essencial”, humanizado e frágil, um deus sem altar. Sena encerra o livro também com a proposição de uma “saída-saúde” que pudesse aplacar os dramas do vazio deixado por Deus: a verdade da poesia, revelada em seu contato com uma alteridade que guarda as fraquezas e grandezas do humano. Sintetizando este aspecto da poesia de Jorge de Sena, salienta Jorge Fazenda Lourenço (2010, p. 268):

Que esta ascensão, ou possibilidade de aceder a uma condição divina, nos seja proposta através dos trabalhos da arte, e como um trabalho da poesia, isto é, de uma forma imanentemente humana, ou, melhor ainda, como uma possibilidade humana, eis o aspecto [...] que talvez constitua o grande sentido da obra de Jorge de Sena.

2. “Não procures nem creias: tudo é oculto”: ainda o problema da verdade

A especial relação de Sena com Caeiro, nestes poemas, atesta que a mestria da poesia caeiriana, “sendo ele a *tabula rasa* de todas as ilusões e pretensões do conhecimento e da vivência da poesia” (FPCH, p. 380), é uma referência manifesta nos primeiros anos da criação poética seniana. Mas é possível identificar um outro intertexto pessoano nos poemas que vimos destacando. Trate-se do poema “Natal” (FPII, p. 184), de Fernando Pessoa ortônimo:

Natal

Nasce um deus. Outros morrem. A Verdade
Nem veio nem se foi: o Erro mudou.
Temos agora uma outra Eternidade,
E era sempre melhor o que passou.

Cega, a Ciência a inútil gleba lavra.
Louca, a Fé vive o sonho do seu culto.
Um novo deus é só uma palavra.
Não procures nem creias: tudo é oculto.

Os poemas “Ascensão” e “Eternidade”, de Sena, podem ser lidos como resposta ao ceticismo manifesto nestes versos de Pessoa, uma vez que associam a crença na verdade ao nascimento da alteridade ou de um novo deus (a “Criança Nova”, de Caeiro, e o “pequeno como um deus”, de Sena), exatamente o contrário da proposição do ortônimo, que toma qualquer tentativa de formalização da verdade como um “Erro”. A ideia de que “Temos agora uma outra Eternidade”, a qual ironiza a noção de verdade eterna, é o ponto de partida do poema “Eternidade”, de Sena, o qual se encerra onde começam os versos de Pessoa: “Nascente agora mesmo. Vem comigo”. Nesse sentido, a proposição de Sena parece querer quebrar o ciclo em que “Nasce um deus. Outros morrem” e nada fica, senão o vazio. Isso porque a sua visão não está voltada para a busca de uma verdade oculta em um mundo transcendente, mas sim para uma eternidade humana, uma condição divina do homem, que a poesia seria capaz de revelar.

Para Pessoa, a verdade é transitória, porque não existe ou não pode ser desocultada. O que existe são criações humanas de garantias que não ultrapassam a ordem da linguagem: “Um novo deus é só uma palavra” ou, como diz neste texto em prosa:

Tudo é ilusão.
[...] Tudo é criação, e toda a criação é ilusão.
Criar é mentir.
[...] Aquilo a que chamamos verdade é aquilo a que também chamamos o ser.
Verdadeiro é o que é. Mas o que é é ilusão. Por isso a verdade é a ilusão, é uma ilusão.

[...] O que a ocultistas é verificável é falso. Há imortalidade, mesmo eternidade da alma, mas isto é falso. Há um Deus eterno, criador do céu e da terra, e isto é falso. Ser é não-ser.
 [...] A própria consciência não existe, mas é a única verdade.

(TF, p. 44-46)

Se a Ciência e a Fé são versões de uma verdade controversa e contingente, o que Pessoa faz nesse texto é colocar a Arte, enquanto criação, no mesmo patamar dessas esferas de conhecimento, afirmando que a única saída possível é aceitar que tudo é *ficção*. Esse texto justifica toda a criação heteronímica e as “verdades” relativas a cada heterônimo, também elas postas em xeque no interior do drama de cada um. A única verdade possível para Pessoa é a própria consciência, e é porque ela existe que nenhuma outra se sustenta.

Diante disso, a afirmação de que “tudo é oculto”, do poema “Natal”, pode ser considerada como um problema de conhecimento também da realidade do mundo exterior, e não apenas do transcendente. É nesse sentido que Eduardo Lourenço (2015, p. 78) reflete a propósito de ficção, verdade e realidade em Fernando Pessoa:

A ficção do Eu não foi para Pessoa, como ela o foi, até à náusea, para Amiel, a mera experiência de uma incansável reiteração da identidade vazia. Ela foi também a figura do Desejo infinito de realidade, que impediu para sempre o Eu de se encarcerar inteiramente em si, sob pena de encarcerar consigo o próprio Mundo. Daí talvez a atenção quase demente, na obra desse sonhador supremo, a isso a que chamamos mundo real, e que era, para ele somente, o lugar do puro Enigma.

Ao instaurar o “tu essencial” em sua poesia, Jorge de Sena manifesta a sua “esperança” (o termo é mesmo dele, no poema “Eternidade”) de encontrar alguma verdade nesse “puro Enigma” que foi a realidade contingente – do mundo e do eu – para Fernando Pessoa. Mas enquanto Pessoa procura uma solução para o problema do mistério do mundo ou do “oculto” através da criação de “ficções destinadas a lhe dar a ilusão da sua realidade” (LOURENÇO, 2015, p. 73), Sena busca uma saída para a própria ideia de “ilusão”, procurando fazer da poesia um espaço de reconhecimento das *evidências* do que seja estar no mundo, apesar de toda a fragmentação do pensamento e da realidade da existência moderna.

Que Fernando Pessoa tenha buscado uma ascensão espiritual através da sua poesia, em virtude da crise religiosa que se instaurara pela “morte de Deus”, Jorge de Sena reconhece como um ímpeto fundamental de sua criação, que pode ser observado “em acordo com o que se sabe do seu interesse pelas sociedades secretas e pelos rosicrucianos, e da sua confessada veneração pelos Templários” (FPCH, p. 111). Essa constatação de Sena, entretanto, aparece no ensaio que tem por título, justamente, “‘O poeta é um fingidor’ (Nietzsche, Pessoa e outras coisas mais)” (1959), no qual o crítico procura situar o problema da verdade em poesia *para*

além do bem e do mal ou da dicotomia “verdadeiro-falso”. A tese do estudo parte de um poema de Nietzsche, segundo o qual: “O poeta capaz de mentir / conscientemente, voluntariamente, / só ele é capaz de dizer a Verdade” (FPCH, p. 98). Nesse sentido, a busca por uma ascensão espiritual é entendida, por Sena, dentro dessa *dualidade* da condição do poeta, ou seja, como uma face da mentira (uma máscara) pela qual o poeta procura se aproximar de uma verdade oculta. Trata-se, no fundo, de um “cepticismo esotérico” (FPCH, p. 104, n. 9), uma vez que o “o ocultismo é, por excelência, uma forma irônica do cepticismo” (FPCH, p. 69).

É nesse sentido que Sena vai procurar relacionar o problema da verdade ao fingimento pessoal:

[...] a verdade em poesia, aquela verdade não perturbada pelos factores ocasionais, e aquela verdade que é *visão*, resultarão da elisão da antinomia “*verdadeiro-falso*”, elisão essa que irá processar-se através de um ultrapassamento do *em-si* do poeta, ao qual tradicionalmente se identificava a essência da poesia que o poeta materializava, existenciava objectivamente. Isto mesmo, à sua maneira, realizou Fernando Pessoa.
(FPCH, p. 99)

Voltando à poesia de Jorge de Sena, é possível verificar essa mesma necessidade de “ultrapassamento do *em-si* do poeta” como condição para se atingir uma verdade, que não coincide com a criação de novas máscaras, como no caso de Pessoa, mas com o desmascaramento de generalidades essenciais, deslocando o mundo de sua comodidade. O primeiro a abrir mão de sua essência é, então, o próprio sujeito da escrita – procedimento que já se verifica no poema “Ascensão”, em que o poeta se dizia “côncavo tão côncavo” e disponível para receber a verdade e a alteridade. Perceba-se como no poema seguinte (20/1/1944, P1, p. 169, in *Pedra Filosofal*) o “eu” é já um “outro” em seu contato com a poesia.

Madrigal

Se vieres, poesia,
a mim ter comigo,
em mim não encontras
o teu velho amigo.

Mal onde procures,
já estive, não estou:
e mesmo que queiras
que eu parta: não vou.

Que a vida que tenho,
se o mundo a levar,
ainda é com ela

que esperas durar.

O sentido crítico do fazer poético de Sena se sobressai logo no gênero-título do poema, “Madrigal”, que remete a composições poético-musicais dos séculos XIII e XIV, de origem italiana, cujos temas se identificavam à poesia galante e pastoril. Sena subverte o gênero, adaptando-o a um contexto metapoético, em que se discute uma nova configuração da poesia em função do surgimento de um novo “eu lírico”. A poesia, personificada como entidade, não reconhece mais o seu “velho amigo” – aquele da poesia dos anos da adolescência de Sena, recusada pelo próprio poeta. O que marca essa passagem do “velho” para o “novo” resulta de uma consciência estética cada vez mais aguçada de que “as virtualidades que contemos são mais que o continente, e de que a actividade poética sobreleva o que precariamente a cada instante nos dispomos ser”⁵⁰ (P1, p. 725) – lição poética do fingimento, segundo Jorge de Sena.

É curioso, entretanto, como a segunda estrofe já procura marcar o *seu* lugar à parte de qualquer exigência da poesia: “Mal onde procures, / já estive, não estou” – o polo puramente confessional da criação – “e mesmo que queiras / que eu parta: não vou” – o polo que, pela ideia de subtração do eu, poderia ser identificado à *impessoalidade* da “poesia pura”, de um Valéry, ou à *objetividade* do fingimento, de Pessoa, ou ainda à *coletividade* da experiência, da poesia social dos neorrealistas. Ainda é com a “vida que tenho” que o poeta projeta o futuro da poesia: a poesia se alimenta da vida do poeta, sua matéria fundamental. As implicações desse *sacrifício* do eu em favor da poesia, aqui apenas subentendido, abordaremos nas subsequências deste capítulo. Mas o tom de lamento de Sena, diante da necessidade de estabelecer uma personalidade poética num momento em que a ideia de “personalidade” está completamente abalada, pode ser lido neste excerto de uma carta enviada ao amigo e poeta José Blanc de Portugal, em que Sena comenta o poema “Madrigal”:

Aqui tem V. a triste situação do poeta e da poesia. Todo este dualismo do que é e do que devia ser, porque estamos entre dois mundos e os compreendemos a ambos. Eu não tenho culpa de ter nascido clarividente entre duas épocas que igualmente amo profundamente. Para a anterior vai o amor suficiente, para a posterior o amor necessário. E não fica nada para mim, que preciso, bem o sinto, alimentar-me do tempo.⁵¹

Essa mudança no estatuto do “eu” e na matéria poética sofrerá novas transformações num outro poema do mesmo ano, escrito menos de quatro meses depois, embora tenha sido

⁵⁰“Prefácio da primeira edição de *Poesia-I*”.

⁵¹ Carta (inédita) a José Blanc de Portugal, Porto, 23/1/44.

publicado anteriormente, em *Coroa da Terra* (1946): o soneto “VI” (14/5/1944, P1, p. 136) da sequência de “Gênesis”.

VI

De mim não falo mais: não quero nada.
De Deus não falo: não tem outro abrigo.
Não falarei também do mundo antigo,
pois nasce e morre em cada madrugada.

Nem de existir, que é vida atraíçoad,
para sentir o tempo andar comigo;
nem de viver, que é liberdade errada,
e foge todo o Amor quando o persigo.

Por mais justiça... — Ai quantos que eram novos
em vão a esperaram, porque nunca a viram!
E a eternidade... Ó transfusão dos povos!

Não há verdade: o mundo não a esconde.
Tudo se vê: só se não sabe aonde.
Mortais ou imortais, todos mentiram.

Nesse poema, a proposição estética do poema “Madrigal” é radicalizada pela refutação de toda e qualquer *entidade* que se interponha nos limiares da criação. Se lá o poeta manifestava uma cisão entre um “eu” passado, presente e futuro, mas sem se desconfigurar enquanto assunto de sua poesia, aqui o “eu” do poeta se retira da criação: “De mim não falo mais”. A essa rejeição, somam-se a já discutida negação de Deus e a rejeição do “mundo antigo”, aquele que é a repetição de si mesmo e que nada tem a ver com a experiência instantânea e constantemente renovada do mundo moderno. Mas também desta o poeta se recusa a falar; e mesmo do “Amor”, que é visto como mais uma ausência. E quando pensa na “justiça”, logo desanima nas reticências. E a “eternidade”, como aquilo que se mantém pela transmissão dos mesmos valores através dos povos, é a herança maligna do atraso das mentalidades.

Todas essas questões são decorrentes do problema da “verdade”. Se, em *Perseguição*, o vazio deixado pelo apagamento de Deus e das verdades eternas era preenchido pela alteridade humana e as suas verdades relativas, em *Coroa da Terra*, o poeta chega à conclusão de que “Não há verdade: o mundo não a esconde. / Tudo se vê: só se não sabe aonde. / Mortais ou imortais, todos mentiram.” Embora haja uma contraposição entre “Tudo se vê” e “tudo é oculto”, do poema “Natal”, Sena, neste soneto, parece ter aderido à ideia de “mentira” como mecanismo de criação de verdade, já que esta não existe enquanto essência. É possível

reconhecer, no desfecho desse poema de Sena, ressonâncias do pensamento pessoano, como neste excerto de sua resposta ao inquérito “Portugal, vasto Império” (PPV, p. 352):

De instinto, a humanidade odeia a verdade, porque sabe, com o mesmo instinto, que não há verdade, ou que a verdade é inatingível. O mundo conduz-se por mentiras; quem quiser despertá-lo ou conduzi-lo terá que mentir-lhe delirantemente, e fá-lo-á com tanto mais êxito quanto mais mentir a si mesmo e se compenetrar da verdade da mentira que criou.

O soneto é um exemplo magistral de como Sena discute a gênese do seu ser poético através de uma retórica da negação baseada em uma visão eminentemente crítica do mundo. Pois para Sena, como reflete Jorge Fazenda Lourenço (2002, p. 59-60), “a poesia, para ser uma crítica permanente da vida, tem que ser uma crítica permanente da própria poesia, pois aquela ‘nova ordem’, que sempre se instala a partir de uma ordem anterior, diz respeito também aos códigos e convenções artísticos e literários”. Essa revisão constante do fazer poético não trata apenas de repensar os usos interpostos por uma vasta tradição literária, mas também de reconsiderar a sua própria maneira de criar e de pensar poeticamente, ou seja, a sua própria experiência com a busca da verdade. No poema “Ascensão”, como vimos, a negação de tudo era a afirmação de uma verdade nova: “Tantas vezes falei negando sempre, / esgotando todas as negações possíveis, / conduzindo-as ao cerco da verdade”; neste soneto, ao negar todas os caminhos das antigas verdades, o poeta conclui que a mentira é a única verdade existente.

Essa inclinação para a negação de tudo é justificada por Sena, em carta ao mesmo destinatário, em que comenta a escrita do soneto “VI”, como um impasse do poeta diante da sua *responsabilidade* (ética, social, política, estética) perante o mundo e, ao mesmo tempo, da *liberdade* criadora concedida pela atividade poética. Como ser responsável face à possibilidade de ser “tudo e de todas as maneiras”, propiciada pela modernidade literária? Como transmitir alguma verdade, se a poesia é a própria desconstrução de todas as certezas? O problema reside no embate entre essa *ação anárquica* do poeta e a sua *consciência* de não poder realizá-la:

A grande poesia é sempre anárquica, de “anarquia impossível”. É a consciência dessa impossibilidade que a pode fazer, ou desesperada, ou olímpica, conforme temos o “de profundis” ou o “glória in excelsis”. Mas sempre essa consciência. A diferença que há entre nós, os do “mais do que nós, esse gigante/ foi da glória de um povo o semi-deus radiante” (como disse o Junqueiro, num livro, a Pátria, a que um dia se fará justiça), e os da “oisive jeunesse” do “Amor che muove il sole et l’altre stelle”, do “thing of beauty”, etc – é na “mastigação” da própria expressão. Isto é,

sem sentido pejorativo, a consciência da impossibilidade leva-nos à não-resolução – como se vê bem na “Tabacaria” do Pessoa, onde há apelos para fora.⁵²

A defesa de uma poesia “anárquica” e, ao mesmo tempo, a constatação da sua impossibilidade – pois 1) não é possível romper totalmente com o que veio antes de nós ou com o que ainda é presente, uma vez que tudo decorre de um diálogo com a tradição, 2) não é possível falar negando sempre, já que o poeta tem uma responsabilidade perante o mundo – implicam o que Sena define como a “mastigação da própria expressão”, identificando-se, neste ponto, com Álvaro de Campos. Se não há verdades no mundo, o poeta não poderá transcender a realidade da sua própria linguagem. Os “apelos para fora”, da “Tabacaria”, seriam o seu ímpeto de fuga, na tentativa de escapar da discussão metafísica, em que o poeta se consome na reiteração do próprio vazio. Mas esse “fora” são as “forças estagnadoras [...] do cotidiano exterior”⁵³, ou seja, aquilo que paralisa a criação – e que era um grande obstáculo para Jorge de Sena.

O que Sena vai procurar, então, é escapar ao problema da verdade: “É quanto eu pretendo em quanto faço: o reconhecimento da verdade como um problema sem sentido, uma humanização do oculto para que tudo ou nada o seja, o que vem a dar na mesma.”⁵⁴ A ideia de “verdade” é apenas um produto do pensamento esotérico, que prega a existência de uma perspectiva ocultista. O “oculto”, para Sena, dialoga com a visão empirista de Alberto Caeiro, não no que tange à existência das *coisas*, mas ao próprio sentido *humano* do mundo: “Porque o único sentido oculto das cousas / É elas não terem sentido oculto nenhum. / [...] / As cousas não têm significação: têm existência. / As cousas são o único sentido oculto das cousas.” (“XXXIX”, AC, p. 65). Como dizia Sena, em seu soneto: “Tudo se vê: só se não sabe aonde”.

Na carta a José de Portugal, Sena conclui que, se não é possível acessar uma verdade fora do mundo, uma vez que ela não existe, então a busca pelos sentidos será sempre *provisória* e *variável*. O oculto se relaciona, portanto, com a liberdade para poder ser o que se quiser, o que no limite é a própria negação do ser: “Ocultar-se: quero eu dizer – não-ser, que é o que inevitavelmente é o próprio Universo, visto ser expressão da liberdade total.”⁵⁵ Ou, como diria Pessoa, “O que a ocultistas é verificável é falso. [...] Ser é não ser.” (TF, p. 45)

⁵² Carta (inédita) a José Blanc de Portugal, Porto, 19/5/44, grifo da cópia datilografada da correspondência.

⁵³ Carta (inédita) a José Blanc de Portugal, Porto, 19/5/44.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ Ibidem.

3. “O poeta é um fingidor”: a experiência imaginada

Em julho de 1936, a revista *Presença* consagrava a Fernando Pessoa uma edição especial, com inéditos do autor e artigos de crítica sobre sua personalidade literária, à guisa de homenagem e de divulgação de uma obra a ser ainda descoberta pelo grande público. Encontra-se, ali, uma partitura musical composta por Fernando Lopes Graça, com base no poema “Põe-me as mãos nos ombros”, de Pessoa, que poderá ter inspirado a composição, de Jorge de Sena, de um *Lied* para o poema “Pobre velha música”, em 1938 (primeiro registro explícito de seu interesse pelo poeta⁵⁶). Também neste volume vai estampada a “Carta à memória de Fernando Pessoa”, de Carlos Queiroz, com a qual Sena dialoga quando da escrita de sua própria carta ao poeta, em 1944. Esta, aliás, seria publicada na página literária de *O Primeiro de Janeiro*, nesse mesmo ano, com o intuito, equivalente ao da *Presença*, de dar a conhecer o poeta. Mas, como diz Sena em correspondência a José Blanc de Portugal, a missiva servia-lhe de ocasião para dizer “umas verdades”⁵⁷ à incompreensão geral que vinha se formando em torno de Fernando Pessoa.

Desse mesmo volume da *Presença* – do qual já se depreende a importância que terá tido para Jorge de Sena –, as “Notas à margem de uma carta de Fernando Pessoa”, de João Gaspar Simões, situam-se nas origens de uma questão estética que ocupou o núcleo dos estudos de Sena sobre Pessoa. O que Gaspar Simões propõe nesses apontamentos é fazer uma espécie de correção crítica ao que o próprio Pessoa declarava sobre as suas “atitudes literárias”, na carta remetida ao diretor da *Presença* em 11 de dezembro de 1931. Trata-se de uma discussão sobre o problema central que então perturbava a recepção do autor dos heterônimos: *a sinceridade do poeta*. O argumento a ser rebatido é a declaração de Pessoa de que “Nunca senti saudades da infância; nunca senti, em verdade, saudades de nada. [...] O sino da minha aldeia, Gaspar Simões, é o da Igreja dos Martyres, alli no Chiado”⁵⁸. Diante da autodeclarada capacidade do poeta de *não sentir* o que escreve em versos, discorre o crítico sobre a natureza do fingimento em poesia:

Que um artista saiba fingir o que não sente no momento em que se *exprime*, está certo. Fingir-se saudosos quando vazios de saudades é próprio do artista. Toda a *expressão* superior de um sentimento pressupõe em quem o *exprime*, e enquanto o *exprime*, capacidade de fingimento. Ai daquele que, vencido por dor pungente, tente

⁵⁶ FPCH, p. 7.

⁵⁷ Carta (inédita) a José Blanc de Portugal, Porto, 15/7/1944.

⁵⁸ Primeira publicação da carta, in *Presença – Folha de Arte e Crítica*. Coimbra, julho de 1936, nº 48. Edição fac-similada compacta. Tomo II. Lisboa: Contexto, 1993, p. 19.

dar-lhe *expressão* artística sob o domínio desse sentimento. Não é no acto de sofrer que o artista melhor se *exprime*, mas depois, mais tarde, quando a dor se transformou em experiência. [...] Ora artista não é o que sente como homem mas o que se *exprime* como tendo experimentado sentimentos de homem. [...] No acto de contar sentimo-nos outros, diferentes daquele de quem falamos, ex-protagonista[s] de um momento em que nós não éramos exactamente o que somos no instante em que recordamos o passado. E, então, fingimo-nos, dramaticamente, aquele que um dia fôramos, tentando, graças à memória sensível, reconquistar, pela adaptação do hoje ao ontem, o ser espiritual que tínhamos sido. Realmente *fingimo-nos*, – ou fingimos, – mas só na medida em que o fingimento é como que uma readaptação. [...] Se Fernando Pessoa desconhecesse o sentimento de saudade não poderia ter escrito, simples e definitivos, aqueles versos que falam de uma música ouvida numa infância remota. [...] Eis por que Fernando Pessoa com dizer-se um poeta dramático e insinuar não haver jamais experimentado saudades, embora poeticamente se dissesse saudoso, ficava muito aquém de uma explicação profunda da sua poesia.

(SIMÕES, 1993 [1936], p. 21, grifos nossos)

A crítica de Gaspar Simões procura conciliar um novo conceito de poesia – o fingimento – com o que romanticamente se entendia como a razão de ser do fazer poético – a expressão dos sentimentos. Note-se como a noção de “expressão”, junto ao verbo “exprimir”, é repetida insistentemente no início do trecho em destaque, procurando dar ênfase à ideia de que a escrita poética consiste na manifestação individual de uma emoção experimentada pela pessoa do artista. O fingimento se define, assim, como resultado de uma distância temporal entre o *momento do sentir* e o *momento de expressar o sentir*. Não haveria, pois, maneira de criar que não passasse pela experiência humana de se ter vivido os sentimentos, pessoal e efetivamente. Desse ponto de vista, a experiência individual do poeta configura a sua matéria-prima de criação e passa, portanto, por um processo de “readaptação” do experimentado para o representado em forma poética.

A leitura de Gaspar Simões não reconhece a proposição moderna da criação pessoana, cuja dimensão ficcional considera tanto as circunstâncias (o sino da aldeia) quanto os sentimentos (a saudade da infância) como esferas da imaginação de um autor que se declara “o médium de figuras que ele próprio criou” (TH, p. 215). Ao dizer que o fingimento é uma maneira de “reconquistar aquele que um dia fôramos”, o crítico se mostra ainda apegado a uma ideia de personalidade unitária, alvo principal dos diversos desmontes que a criação pessoana realizou. Como salienta Fernando Guimarães (2008, p. 285), compreender Fernando Pessoa é, sobretudo, aceitar a *objetividade textual* do seu ser poético, em razão da qual o poeta pode ficcionalizar, por exemplo, uma saudade da infância que não foi a sua:

A poética do Modernismo afasta-se dessa “transposição da vida”; ela irá valorizar outros aspectos que se situam verbalmente no texto poético, tendo Pessoa apontado aqueles que hão-de informar a sua própria poesia: uma derivação dramática que conduz à heteronímia, o princípio de construção ou organização que informa a realidade orgânica ou interior do poema, a complexidade entendida como forma de

complementaridade entre emoção e intelectualização, um sentido de objectividade textual que faz com que esteja o “autor fora da sua pessoa”.

Curiosamente, essa perspectiva, digamos, *humanista* do fingimento, tal como concebida por Gaspar Simões, vale muito mais para iluminar a poética testemunhal de Jorge de Sena, do que, propriamente, para explicar o que terá sido o procedimento criador de Fernando Pessoa. A ideia de que a poesia deve se fazer por uma transposição da experiência está no cerne da proposição poética seniana e marca, ao mesmo tempo, a sua apreensão e ultrapassagem da lição deixada pelo fingimento pessoano. Pode-se dizer, assim, que o desenvolvimento da obra poética de Sena vai, progressivamente, ao encontro da noção de fingimento defendida por Gaspar Simões, tomada como síntese dialética entre a experiência individual do poeta e a sua representação estética. Nesse sentido, aquilo que Gaspar Simões acreditou ser uma “explicação profunda” para o fingimento pessoano é menos importante para se compreender o que terá sido a despersonalização deste poeta, do que para sintetizar o significado que esse mesmo fingimento assumiu para a geração de Jorge de Sena, após lhe ter servido como “educação” necessária à aquisição de uma moderna consciência estética.

Entretanto essa síntese dialética, por meio da qual hoje lemos a poética do testemunho, representa uma conquista de Jorge de Sena depois de ter aplicado os seus esforços para esclarecer as relações entre sinceridade e fingimento de um ponto de vista estético e desmistificado. Indo muito além das considerações de Gaspar Simões, Sena dirá sobre Pessoa, em sua “Introdução ao *Livro do Desassossego*” (1964-1969):

[...] ele sabia muito bem a que ponto uma obra de arte *não é*, precisamente por ser obra de arte, o próprio artista, mas um objecto estético, em cuja confecção a experiência humana do artista entra a igual título que os ritmos, as significações complexas e contraditórias, as ideias, a linguagem.

(FPCH, p. 151)

Além do fato de a “experiência humana” do poeta ser considerada dentro de um conjunto de elementos que compõem o trabalho artístico, Sena procura ampliar a própria noção de experiência, considerando-a a partir dos conceitos aristotélicos de *imitação* e *verossimilhança*, em que cabe ao poeta imaginar realidades possíveis, e não necessariamente relacionadas a uma suposta “verdade” concreta.

Claro que toda a gente é livre de valorizar mais uma “sinceridade” estética que se autorize de uma dolorosa ou jocosa experiência vivida (real ou aparente) que uma outra que parta do princípio de que “a vida imita a arte”, e a experiência de vida só serviria para diminuir a arte. Pessoalmente, eu prefiro aquela [...]. Porque a chave da sinceridade estética está em aceitar-se que a vida efectivamente, e num sentido lato,

imita a arte, mas também em saber, ao contrário dos esteticistas, que *essa imitação se faz em termos de experiência humana vivida ou imaginada (porque, pela imaginação, um homem pode sofrer terrivelmente a falta de experiência a que a vida o force)*. (MM, p. 110, grifos nossos)⁵⁹

Sabe-se que a abordagem evolutiva do pensamento crítico de Sena sobre Pessoa procura elucidar, sem diminuir a complexidade do poeta, a sua passagem de um estilo esteticista, mais voltado à composição formal, para um fingimento em que a experiência imaginada (pela falta de experiência vivida) ocupa o centro do *vácuo* pessoano. Dessa perspectiva, é da extrema negação de si mesmo que surgem as virtualidades literárias de que parte a mimese de Pessoa: o “não-ser”, pelo qual o poeta se libertara das limitações da personalidade unitária, constitui a experiência fundadora de todo o seu fingimento poético. Não obstante a preferência pessoal de Jorge de Sena pela esfera do vivido, ambas as representações têm que ver, exclusivamente, com a sinceridade *estética* do poeta: “A única sinceridade dum poeta não é ser ele-mesmo, outro, ou muitos outros, confessando uma real vida que lhes tenha acontecido: a única sinceridade de um poeta é dedicar-se a ouvir o universo, e a dizê-lo tão bem quanto possível, independentemente de ser quem é” (FPCH, p. 343-344).

Se a transposição da vida ganha centralidade na poética do testemunho, em que a experiência vivida é relevante para se analisar o sujeito *fora* de si mesmo, disposto num espaço e num tempo de que assume plena consciência crítica, não significa que Jorge de Sena não tenha se interessado pela liberdade de ficcionalizar o sentir. No primeiro tempo de sua poesia, que ficou em grande parte inédito por decisão do próprio autor, encontram-se flagrantes exemplos de uma sensibilidade poética disposta a sentir com a imaginação, e não com o coração, como propunha Pessoa no poema “Isto”⁶⁰. Esse é o centro da discussão de um soneto intitulado, justamente, “Fingimento”, datado de 27/11/1938 (P2, p. 268-269):

Fingimento

Porque andarei contando pouco a pouco
um Amor que não sinto e que não ganho?
Calor que nunca tive e que não tenho
nesta lagoa seca a pouco e pouco...

⁵⁹ “As *Confissões* de Rousseau e o problema da sinceridade”, p. 103-112.

⁶⁰ De notar o registro de Sena sobre o seu primeiro contato com a poesia de Fernando Pessoa: “Em 1936, lia devotamente Teixeira de Pascoas. E só em 1937 comprei aquela *Mensagem* de três anos antes; é que só então o premiado-amigo-da-família começava a ser, para quem, como eu, não conhecia ninguém, nem sabia que houvesse uma coisa chamada vida literária (bons tempos!), um poeta por direito próprio, como eu já o era então para mim mesmo” (FPCH, p. 130). Vale lembrar, ainda, que o *Lied* do poema “Pobre velha música” é datado de setembro de 1938, data em torno da qual circundam os poemas que comentaremos nesta seção.

Folhas no lodo... O vento uivando rouco...
 Não achou água o último rebanho...
 E sendo assim pequeno e sem tamanho
 porque é que esse rebanho há-de ser louco?

Se eu não creio, nem quero acreditar,
 porque ao mentir me deixo comover?
 e fico à espera, sem saber esperar...?

E se tão bem realizo o meu sofrer
 porque não saberei imaginar
 a alegria do Amor que sei dizer?

O poema se estrutura em torno de uma sequência de dúvidas sobre a expressão do sentimento amoroso em poesia. A tópica é colocada em questão, na medida em que o sujeito afirma não sentir e não receber amor algum, vendo-se seco de sentimentos (“nesta lagoa seca a pouco e pouco”) e sedento como o rebanho que não encontra o que beber. Seria possível, então, falar de um amor de que se não tem conhecimento? Pode um sujeito se afirmar poeta, se não acredita e nem quer acreditar na possibilidade de sentir esse sentimento? Há-de ser louco o poeta que for procurar água em fontes de que resta apenas o lodo?

As respostas vão surgindo dentro das próprias perguntas: o poeta é capaz de “mentir” o amor que não sente, de modo tão comovente, que a sua mágoa de não ser amado passa a ser realizada (e sentida) através da própria mentira. A escrita interfere no sentir, instaura o desejo. E, se é possível experimentar o sofrimento pela imaginação, por que não fingir a alegria do amor que se não sente, mas que se *sabe dizer*? O título do poema é a resposta-saída para uma dúvida que, ao final das contas, é de caráter retórico: o fingimento é a garantia de sobrevivência do poeta em tempos de seca.

Jorge de Sena citou reiteradamente um poema de Arquíloco⁶¹, para enfatizar a antiguidade do fingimento enquanto princípio poético, minado pela confusão entre “sinceridade humana” e “sinceridade estética”, da qual Rousseau, com as suas *Confissões*, seria o pai⁶². O poema abre o volume de traduções *Poesia de 26 séculos: de Arquíloco a Nietzsche* (P26, p. 25), posição esta que, por si só, já coloca em relevo o interesse de Sena pela questão:

⁶¹ Cf. ENT, p. 258-260; FPCH, p. 341 e p. 365, n. 17.

⁶² Eis a passagem em que Sena atribui a Rousseau a mistificação do princípio de sinceridade estética: “Em décadas passadas foi moda o ‘documento humano’ – isto é, a mistificação de criar-se uma obra de arte como se não o fosse. [...] Até certo ponto, mais nas intenções que no estilo, Rousseau é o pai – tão irresponsável como ele se desejou para os filhos que gerou – deste equívoco irresponsável também. Porque as *Confissões* são um documento habilmente composto, ou, pelo menos, tão habilmente quanto as obsessões e as angústias quotidianas de um maniaco da perseguição, que ele era, o permitiam.” (“As *Confissões* de Rousseau e o problema da sinceridade”, MM, p. 106-107)

Seco de inspiração, mas não de sentimento
pelas tristezas que o comovem tanto
para assunto de poemas, o medíocre poeta
o seu estilete molha, preparando-se...⁶³

Ora, no poema “Fingimento”, o poeta encontra-se em situação inversa à do poeta medíocre: seco de sentimento, mas não de inspiração. A sua comoção não provém das suas tristezas, mas da sua capacidade de mentir. A lógica, recorrentemente encontrada na poesia de Pessoa, pode ser recuperada a partir de um poema seu, que trata do mesmo assunto do “Fingimento” de Sena, porém invertendo a ordem do sentir:

Não tenho ninguém que me ame.
'Spera lá, tenho; mas é
Difícil ter-se a certeza
Daquilo em que não se crê.

Não é não crer por descrença,
Porque sei: gostam de mim.
É um não crer por feítio
E teimar em ser assim.

Não tenho ninguém que me ame.
Para este poema existir
Tenho por força que ter
Esta mágoa que sentir.

Que pena não ser amado!
Meu perdido coração!
Etcetera, e está acabado
O meu poema pensado.
Sentir é outra questão...

(FP II, p. 425-426)

“Não tenho ninguém que me ame”: o poeta parte da mesma falta que compõe o vazio do eu lírico no poema de Jorge de Sena. Entretanto a posição de ambos os sujeitos é distinta no que diz respeito à sua crença no amor. O primeiro afirma “não creio, nem quero acreditar”, mas, no momento de fingir a dor causada pela ausência do sentimento, passa a efetivamente sentir o sofrimento fingido (“ao mentir me deixo comover”); o outro relativiza a própria afirmação: é a sua descrença no amor que anula qualquer possibilidade de ser amado, ainda que exista, segundo afirma, alguém que goste de si. Após a explicação “É um não crer por feítio / E teimar em ser assim”, o verso inicial é retomado, agora justificado pelo caráter

⁶³ Junto ao exemplo de Arquíloco, Sena faz menção a um poema sânscrito, traduzido igualmente por si, que também tematiza, e ainda mais diretamente, o fingimento poético. Ei-lo: “O poeta que em grã dor não teve parte / chora fingindo, e toca-nos tão fundo! / Quem sofre de verdade não tem arte / para a tristeza revelar ao mundo.” (P26, p. 55)

voluntário de sua descrença. Porque *não quer* acreditar, o poeta assegura “Não tenho ninguém que me ame.”

O que estrutura, tanto um poema quanto o outro, é a ideia, a ser rebatida, de que *sentir* a emoção seja condição imprescindível ao fazer poético: “Para que este poema exista / Tenho por força que ter / Esta mágoa que sentir”. Contestando tal princípio ingênuo de criação, o que o poeta acaba por fingir é a dor que deveras *não* sente. No poema de Pessoa, esse procedimento é evidenciado pela ironia irreverente da última estrofe, em que se conclui que o pensamento sobreleva a emoção no fingimento poético. O contraste entre o esquema de rimas das primeiras três estrofes (verso branco intercalado com verso rimado) com o esquema ABAAB da última estrofe, composto por rimas pobres em “ão” e “ado”, acentua o caráter irônico da conclusão do poema. A pena é tratada com humor, afastando a hipótese de que a “mágoa” seja qualquer coisa além de uma palavra. “Sentir é outra questão...”, ou seja, não há sentimento fora da própria linguagem em um “poema pensado”. Já no poema de Sena, a emoção advém do próprio pensar, pois o poeta está predisposto a acreditar no amor que não possui, *após* lhe ter concedido existência através da poesia.

A contestação de um fazer poético baseado na expressão das emoções⁶⁴ e a ideia do imaginário como fundador do real marcam o início da assimilação do fingimento poético na obra de Sena. Dessa perspectiva, o jovem poeta procura abrir um espaço de criação em que se destacam a realidade interior do sujeito e a sua capacidade de inventá-la. Além do poema citado, a recorrência desse tema pode ser observada em uma série de composições da primeira produção seniana, como nos versos de “Diáfana” (26/5/1938, P2, p.67), em que se destaca a prevalência do sonho sobre a realidade:

Diáfana

No que existe e não existe,
no que é alegre e é triste,
em tudo aquilo que passa
há um perfume de graça...

E haverá na realidade
essa vaga idealidade?
Ou somos nós que a sentimos
e, por não vermos, a vimos?

Que importa que não exista,
que nos engane ou não a vista?

⁶⁴ “O invisível” (12/8/1940, P2, p. 443-444), outro poema de Sena exemplar dessa perspectiva, faz um ataque direto à expressão dos sentimentos em poesia: “Que vem a ser tristeza imensa / num poema? / Onde é que se vê que a tristeza é imensa? / [...] / Vamos para diante com esta poesia vagarosa, / incapaz de entrar pelos ouvidos...”

Ou que exista e seja assim?

Se lhe basta irradiar
para nos fazer sonhar
outro fim além do fim!...

O poema de Sena remete a uma dicção discursiva muito própria de Fernando Pessoa ortônimo, além de lançar mão das redondilhas maiores, recorrentes nos poemas do dito *Cancioneiro*. Mas enquanto, em Pessoa, o uso do metro é comum em poemas estruturados em quadras (normalmente, três), dos quais podemos mencionar “Autopsicografia” como exemplo, aqui o emprego da redondilha compõe um soneto, resultando em uma combinação inusual, e mais ao gosto de Sena, profícuo sonetista que foi.

Junto ao verso de estilo e sintaxe pessoanos, a escolha deliberada do sujeito pela idealidade, colocando em xeque a própria necessidade de existência das coisas, evoca o âmago da poética do fingimento, uma vez que se estrutura em torno da transfiguração do real pela imaginação. A apreensão da realidade só se faz pela idealidade, pois o poeta só vê quando não vê (“por não vermos, a vimos”); só vive através do sonho. Note-se como os pares dicotômicos do poema – existir/não existir, alegria/tristeza, realidade/sonho, ver/não ver – remetem a estruturas de pensamento que igualmente organizam o lirismo meditativo de Pessoa.

Na mesma linha temática de “Diáfana”, o poema “Espaço vago” (16-17/8/1938, P2, p. 141-142) defende a introspecção como território de criação da realidade imaginada:

Espaço vago

Vivo tão voltado
para dentro
que as coisas não precisam existir
para ter realidade.

Em mim
tudo pode ser verdade.

O que não consigo
erguer
no mundo que não é só meu
desenho com cuidado
até ao derradeiro pormenor
num espaço que, dentro de mim,
ainda esteja vago.

Vendo bem
a minha vida tem sido toda assim...
E o espaço vago
já é tão pouco!...

Um texto dito “autobiográfico” de Pessoa serviria para parafrasear o presente poema: “Agi sempre para dentro... Nunca toquei na vida... Sempre que esboçava um gesto, acabava-o em sonho, heroicamente...” (EAARP, p. 141). Ao iniciarmos a leitura desses versos, desconhecendo a sua autoria, não seria demasiado equívoco suspeitar ser um poema ortônimo. Novamente aqui, o sujeito abre mão da existência do mundo concreto, defendendo que a verdade encontra-se no interior do próprio sujeito. Com o vetor da perspectiva voltado de fora para dentro do eu, ou seja, para um mundo que é só seu, o poeta vê-se livre para projetar uma ficção de realidade no vazio do seu ser poético.

O que difere substancialmente este poema de tudo o que Pessoa escreveu encontra-se na sua conclusão: “E o espaço vago / já é tão pouco!...” A criação de sonhos *preenche* o vazio do sujeito, dá configuração a uma subjetividade que resiste a empreender uma ação direta sobre o mundo, fora de si. Na medida em que vai sendo preenchido, o espaço vazio diminui, restringindo as possibilidades de criação e sufocando o sujeito na própria interioridade. Ainda que o poema exalte as virtualidades do eu como potências de realidade, há uma mensagem latente de que o poeta está sendo expulso de si mesmo, ou seja, encontra-se em vias de dar uma reviravolta na sua perspectiva e ir à busca de outros espaços de criação – o que, de fato, acontecerá na obra de Jorge de Sena.

Ora, como analisa Leyla Perrone-Moisés (1982, p. 117), a experiência heteronímica se faz, não pelo preenchimento, mas pela multiplicação do vazio, pela produção de *vácuo subjetivo*, em que a ampliação do espaço interior representa a própria supressão do eu:

Multiplicar-se em vários *eus* não é, em Pessoa, a consequência de uma “riqueza subjetiva”, mas de uma falta subjetiva. O que chamamos de “riqueza subjetiva” é atributo de um *ego* pleno e forte, sustentado no imaginário. O *ego* é a ilusão do Um, que só se divide para negar o outro e reforçar sua própria unidade. Ora, é quando vacila o *ego* que a verdadeira alteridade, como negatividade sem retorno, ocorre.

No poema de Sena, o que se verifica é, justamente, o reconhecimento de uma “riqueza subjetiva”, em que a identidade do sujeito se constrói por acumulação de experiências imaginadas. Não se identifica, pois, o questionamento sobre o estatuto do sujeito da escrita, mas antes o contrário do que Perrone-Moisés explicita, isto é, a afirmação de que a escrita é o suporte de projeção ficcional de um ego “pleno e forte”.

Em outro poema desse período, “Exterior” (10/10/1938, P2, p. 234-236), a sugestão inicial é de que o poeta já está com o olhar voltado para fora, observando o mundo que o rodeia. Trata-se de um poema de maior extensão do que os demais citados, cujos vinte e cinco

primeiros versos realizam a pintura da paisagem que passa pelos olhos do sujeito: as árvores, os campos, a serra, o mar, o céu e a lua formam um *locus amoenus* que inspira a exaltação da natureza como beleza absoluta, levando o poeta a afirmar “como qualquer terra, / pode ser tão linda... / [...] / Como o mar é belo!” A perspectiva, dir-se-ia romântica, desse momento inicial é bruscamente rompida a partir do vigésimo sexto verso, quando se lê:

[...]

E a minha emoção é toda consciente.
Eu vejo esta paisagem.
Vejo-a bela
e digo-me a mim mesmo
que devo senti-la
tão bela como a vejo.

E sinto à superfície.
E sinto a paisagem porque quero.

A emoção, que se constrói,
não é uma emoção.
Que beleza há no que eu quero
sentir belo?

Não confio na beleza que distingo...
O exterior em si não me comove...
pode ser um quadro muito belo
que é sempre um que eu não pintei.

Fosse um poema puramente romântico, a sequência dos versos traria, em geral, uma reflexão sobre o lugar, harmônico ou desarmônico, do sujeito nessa natureza, ou sobre como esta se configura enquanto projeção de um determinado estado de espírito. O que se verifica nessa sequência final, entretanto, é uma ruptura com as expectativas de um leitor à espera da análise das relações entre o exterior e a subjetividade do sujeito. A introdução do verso “A minha emoção é toda consciente” instaura uma nova ordem no poema (digamos “moderna”, ou, mais especificamente, “pessoana”), uma vez que traz para o primeiro plano o problema da consciência interferindo na emoção.

A partir de três categorias oposicionais caracteristicamente pessoanas – exterior/interior, sentir/pensar, emoção/razão –, Sena coloca em questão a *espontaneidade* e a *voluntariedade* do sentir. Como no poema de Pessoa anteriormente citado, em que o poeta afirmava “Tenho por força que ter / Esta mágoa que sentir”, aqui o autor também procura forçar uma emoção diante da natureza, ao declarar “e digo-me a mim mesmo / que devo senti-la / tão bela como a vejo”. Imediatamente em seguida, o sujeito denuncia o artifício por trás do sentimento, uma vez ter sido este provocado por uma ação da consciência, e não por uma

sensação suscitada espontaneamente pela natureza em si: “A emoção, que se constrói, / não é uma emoção. / Que beleza há no que eu quero / sentir belo?”.

A sensação que passa pela consciência é uma emoção construída: querer sentir não é o mesmo que sentir, ou, como diz Álvaro de Campos, “Toda a emoção verdadeira é mentira na inteligência, pois se não dá nela” (PEAdC, p. 112). O poema presentifica o drama de Alberto Caeiro, que não consegue olhar diretamente para as coisas sem racionalizá-las, e segue em direção ao lirismo de Fernando Pessoa ortônimo, definido por Campos como “um novelo embrulhado para o lado de dentro” (PEAdC, p. 20). Esse movimento de introspecção, em que o sujeito é consciente da própria consciência, é o mesmo verificado nos poemas anteriormente referidos, porém aqui trilhado por um caminho irônico – refletido, afinal, no próprio título, “Exterior”.

“O exterior em si não me comove... / pode ser um quadro muito belo / que é sempre um que eu não pinte”. Mas o que faz Jorge de Sena no poema, senão pintar o *seu* quadro e, em seguida, expor o seu princípio de composição?

O desfecho do poema traz implícito que a emoção do artista é, necessariamente, construída (pintada), ou seja, só quando o exterior passa a fazer parte do seu interior, por meio de uma apreensão racional, é que o sujeito pode senti-lo. A emoção fingida é a única capaz de comovê-lo, pois é através da consciência que o poeta passa a sentir o que, de outro modo, seria apenas o “exterior em si”. O poema revela uma apropriação profunda, mais convicta do que dramática, de que “O que em mim sente ’stá pensando”.

Finalmente, sendo estes dois verbos-chave à poética pessoana, o binômio “sentir” e “pensar” reaparece, com especial relevância, e ainda na primeira produção poética de Jorge de Sena, em seu “Poema falso”, de 5/1/1939 (P2, p. 300):

Poema falso

Eu falo e é mentira
a sombra do meu eco;
calo-me e é mentira
a profundidade do meu silêncio;

Vivo e é mentira
o real da minha vida;
sonho e é mentira
a imaginação da minha vida...

E se morrer ainda é mentira
porque para mim
nem a morte pode ser verdade:
Sim –
não há verdade em deixar de sentir e de pensar,

não há verdade em o corpo se abater a pouco e pouco;
 não há verdade – há fim...
 e fim não é verdade.

“Eu falo e é mentira”: a abertura do poema, de pretensão axiomática, pode ser lida como correlata da máxima pessoana “O poeta é um fingidor”. A ideia de mentira é estruturante no poema, de modo que cada proposição lógica é refutada com outra proposição, igualmente válida e excludente da anterior. Falar/calar, viver/sonhar/morrer, não há nada que tangencie qualquer formulação da verdade. A vida real é mentira, pois a única realidade é o sonho; mas o sonho, por ser realidade imaginada, é também mentira, do ponto de vista do mundo concreto; e a morte, que elimina qualquer possibilidade de existência, dado o autor não acreditar em sugestões metafísicas, é mesmo o fim de todas as tentativas de apreensão da realidade. O poeta assume-se mentiroso, ratificando o seu espaço vazio de criação. Há apenas um verso em que se pode entrever uma pista de algo que escape à ideia de mentira: “não há verdade em deixar de sentir e de pensar”. Nesse ponto, será interessante recuperar uma passagem em que Sena reflete sobre o lugar da *verdade* e da *verossimilhança* no processo heteronímico de Fernando Pessoa:

Quando ele se fazia por outrem dizer que uma dada língua era a sua pátria, ele sublinhava como a linguagem, esteticamente considerada, era a condição “sine-qua-non” da existência do plano estético. E estabelecia a distinção radical, e fundamental, entre uma *verdade* abstracta da consciência criadora e a *verossimilhança* concreta do objecto estético. A própria verdade abstracta da consciência criadora, isto é, “o que em mim sente está pensando” do verso célebre, não está já na dependência directa de uma “sinceridade” que radicalmente ilude. Essa abstracção da experiência interior é já uma superação do problema da sinceridade da consciência ante si mesma. Esse problema, que é o de sabermos quanto de verdadeiros temos para com nós próprios, dá-lhe a humanidade comum (a que não cria objectos estéticos, ou a que os cria “romanticamente”) uma solução fictícia que é a sua racionalização (em termos psicanalíticos) enquanto problema. A identificação da linguagem escrita com a consciência recriada esteticamente, sendo a superação dessa racionalização comum, cria uma *sinceridade estética* que não é correlata com aquele problema, mas com a verossimilhança.

(FPCH, p. 151-152)

O sentir e o pensar, ou seja, a experiência interior do poeta, são da ordem de uma “*verdade* abstracta da consciência criadora”. Uma vez transferidos para o plano da linguagem, resultam em uma “consciência recriada esteticamente”, perdendo o seu estatuto de verdade e estabelecendo, pela linguagem, uma relação de verossimilhança. Ora, a única verdade afirmada no “Poema falso” relaciona-se, justamente, com essa abstracção interior do poeta que, ao assumir uma formulação externa, atinge a autonomia do objeto de linguagem. Nesse sentido, falar, calar, viver, sonhar e morrer, enquanto concreções escritas de uma experiência

interior (sentir e pensar), atuam como recriações estéticas (sinceras, ainda que mentirosas) de um sujeito face à consciência das distâncias entre a linguagem e o seu “eu”; o contrário, portanto, da “racionalização comum” pela qual a humanidade em geral vai à busca de autoconhecimento. A ideia de que “Fingir é conhecer-se” (PEAdC, p. 112), glosada por Sena em seu texto crítico, parece orientar o sentido de “mentira” no poema citado.

Mas ainda seria oportuno pensarmos este poema a partir do raciocínio do “paradoxo do mentiroso”. Como explica Flávio Rodrigo Penteado (2015, p.18), trata-se de “um enunciado lógico que, em vista das circunstâncias de enunciação, leva à incoerência”. Sua formulação de origem teria advindo da afirmativa “os cretenses são sempre mentirosos”, atribuída ao filósofo e poeta cretense Epimênides (VI a.C.). “Caso a assertiva seja válida, deve-se concluir que os cretenses falam sempre a verdade, pois, sendo cretense – e os cretenses são sempre mentirosos – Epimênides estava a mentir; logo, os cretenses dizem sempre a verdade”. O paradoxo, que fornece uma perspectiva de leitura bastante profícua para se pensar a “Autopsicografia”, de Pessoa, lança luz igualmente sobre o “Poema falso”, de Sena: se o verso “Eu falo e é mentira” situa-se em um enunciado “falso”, então o poeta fala a verdade. “Eu finjo e é verdade” é a ideia latente por detrás do título paradoxal. Dessa perspectiva, valeria a releitura do poema, substituindo sempre uma palavra por outra, de modo que falar, calar, viver, sonhar e morrer assumam o estatuto de concreções verdadeiras *porque* fingidas.

A possibilidade de fingir a realidade e a contestação de uma poesia da expressão das emoções são dois aspectos que se sobressaem desse conjunto de poemas da primeiríssima produção de Jorge de Sena, apontando para o início da assimilação do fingimento poético em sua obra. Se é notório o influxo da poética pessoana sobre a estrutura de pensamento e a própria dicção desses poemas, é também visível o progressivo afastamento que Jorge de Sena se imporá dessas experiências literárias, a ponto de se radicalizar na elaboração da sua poética do testemunho. Estamos ainda, entretanto, num primeiro, pouco comentado e, à luz de seu percurso poético, muito significativo momento dessa trajetória.

4. “Chove. Meu ser (quem sou) renego...”: as cisões do sujeito da escrita

Tendo em vista que as considerações acerca da possibilidade de fingimento poético, na primeira poesia de Jorge de Sena, revelam a sua adiantada consciência estética face à concepção de *emoção construída*, o motivo da introspecção, central no estabelecimento das

relações entre realidade imaginada e fingimento, conhece um momento de recusa já no “Tempo de *Perseguição*”⁶⁵. Esse gesto autoirônico do poeta encontra-se registrado nos versos do poema “Eu”, de 26/3/1939 (P2, p. 334):

Eu

(epígrafe para mim e para os Poetas)

Não me sonhei em salas sem ter fim
num trono portentoso, meu, imenso,
nem sequer me sonhei amor intenso –
– sonhei-me em mim mesmo, envolto em mim.

Depois não me quis banco de jardim
a toda a gente aberto, com bom senso...,
nem me quis fumo ascensional e denso –
– mas sim um [sonho-eu] sonhando em mim.

E foi molhado de uma angústia branda
que nas esquinas onde a Dor não anda
eu estive atento, atento, esperando em vão...

Se havia em tudo isto o Impossível!
Fazer-me sonho eu! um ser risível!...
Sonhar-me eu, a mim!, com convicção!...

O soneto apresenta um procedimento recorrente na poesia de Sena, também empregado, por exemplo, no poema “Post-scriptum” (1954) e, como vimos, no sexto soneto de “Génesis” (1944): o exercício de uma retórica da negação, pela qual o poeta procura esclarecer aquilo que *não* pretende ser. No caso presente, essa negação se desdobra em dois momentos distintos: primeiro, naquilo que o poeta nunca desejou ser (v. 1-3, 5-7); segundo, naquilo que desejou ser (v. 4 e 8), mas, agora, tal como se depreende da autoironia do último terceto, não deseja mais. O poema deflagra, pois, um ponto de inversão no direcionamento de sua poesia, transitando do abandono de uma experiência desejada (e frustrada) para um fazer poético que só se pode inferir enquanto negativa de ambas as recusas.

Interessa-nos destacar esse instante em que o poeta se volta contra uma prática que era a sua, ou seja, a projeção de um “eu” construído como sonho de si mesmo: “sonhei-me em mim mesmo, envolto em mim”, “um [sonho-eu] sonhando em mim”. Ambos os versos são construídos sob o signo de um “eu” voltado inteiramente para si, indicado pela reiteração de pronomes empregados na primeira pessoa do singular (“me”, “mim”, “eu”), do verbo

⁶⁵ Designação temporal empregada por Jorge Fazenda Lourenço, na edição de *Poesia 2* (2015), para distinguir os diferentes períodos de produção poética que não foram reunidos pelo autor em livro. O “Tempo de *Perseguição*” remete ao intervalo de 1938-1942, sendo a data do primeiro poema 7/12/1938. O “Poema falso”, anteriormente referido, situa-se igualmente neste período, mas a sua escrita é anterior à do poema “Eu”, ainda que a recusa apresentada neste não interfira na concepção, mais geral, de poesia enquanto fingimento.

“sonhar” na forma reflexiva (“sonhei-me”) e do uso de colchetes para dar concretude, visual e simbólica, à experiência subjetiva em que o “eu” torna-se objeto do próprio sujeito: “[sonho-eu]”. A expressão “envolto em mim” remete à referida metáfora de Campos para definir o Pessoa ortônimo – “novelo embrulhado para o lado de dentro” –, reiterando o ensimesmamento do poeta em seu desejo de existência onírica.

“Submetida a um olhar retrospectivo, a vida que iludiu sonhando, projetando o irrealizável num futuro longínquo, adiando sempre, afigura-se absurda”. A afirmativa é de Jacinto do Prado Coelho (1977, p. 127) a propósito de Pessoa, mas parece sintomático que também sirva para clarificar o procedimento de autoanálise do poema de Sena. O poeta percebe que entreteve a vida com a confecção de sonhos ilusórios; a projeção de um “eu” futuro, de cuja realização o sujeito ficou à espera (“eu estive atento, atento, esperando em vão...”), reverte-se na consciência do adiamento e na vanidade da esperança. O que em Pessoa, entretanto, atua como um motivo poético relacionado à melancolia de não-ser, em Sena se mostra como um momento pontual de reação do poeta contra si mesmo.

Aquilo que era almejado como a única realidade possível, por ser mais real do que a própria realidade, é visto, agora, como uma ilusão do sujeito, uma vez que o “eu” se revela sempre aquém de qualquer tentativa de apreensão, mesmo que sonhada: “Se havia em tudo isto o Impossível!”, “Sonhar-me eu, a mim!, com convicção!...” Ao mesmo tempo, o movimento de introspecção passa a ser considerado como algo que diminui o fazer poético, na medida em que sonhar a própria imagem mostra-se um tópico de menor relevância para a poesia: “Fazer-me sonho eu! um ser risível!”⁶⁶ O sonho do poeta era fazer-se sonho através da poesia. Mas, diante da expectativa frustrada, o poeta conclui, em primeiro lugar, que o “eu” projetado em sonho representa uma miragem falhada de um sujeito sempre aquém da construção em linguagem; em segundo, que essa tentativa de projeção é uma negação do “eu” implicado nas contingências da vida; terceiro, que esse sujeito alienado da vida não interessa à poesia.

A autoironia do poeta volta-se, portanto, contra a crença na representação de um “eu” *imaginado*. O projeto de sonhar o “eu” (“com convicção”) revela-se irrealizável, na medida em que a imagem idealizada não representa senão uma ilusão de si mesmo. A constatação desse “impossível”, que rima com “risível”, pode ser considerada um dos primeiros

⁶⁶ No prefácio à primeira edição de *Poesia-I*, ao se afastar da noção de poesia confessional, Sena retoma a ideia de que o “eu” do autor não deve ocupar a centralidade das preocupações poéticas, em termos que modalizam o rebaixamento provocado, aqui, pelo uso do termo “risível”: “Não que a poesia seja, ou deva ser quanto a mim, confissão. Creio a nossa vida humana por de mais precária, por de mais solitária, por de mais intransmissível e única, para que os outros mereçam o pouco que sejamos e é tudo o que nos assiste possuir.” (P1, p. 725)

momentos em que Sena ensaia a sua recusa tanto à confissão romântica, quanto ao ensimesmamento pessoano, num momento em que parece atingir a máxima consciência estética (iniciada naquele movimento e consolidada neste) do problema da representação do sujeito na criação em linguagem. O poema configura-se, pois, como uma reação antiromântica ao subjetivismo que, de um prisma muito particular, e enquanto força propulsora de um objetivismo textual, prevaleceu na poesia de Fernando Pessoa. Esse prolongamento da introspecção na escrita pessoana foi mesmo visto, por Sena, como uma limitação de sua poética:

[...] Fernando Pessoa ficou amarrado à subjectividade de cada um dos heterónimos. Ele libertou-se da subjectividade de si mesmo mas pluralizou-se na subjectividade daqueles que criou e não procurou libertar-se dessa subjectividade através da criação de uma linguagem [...].

(LP II, p. 246)⁶⁷

Sabe-se que, em Sena, o abandono de um interesse pelo eu-sonhado abre caminho para a entrada do mundo e dos outros em sua poesia. Essa abertura, entretanto, não exclui o “eu” enquanto tema poético. O que surge é um sujeito que, distante de projetar uma plenitude pela idealidade (ou ficção), percebe as *fissuras* que constituem e desestabilizam essa ilusão de unidade – argumento fundamental na dissolução do “eu” em Fernando Pessoa. Pode-se dizer que, se o fingimento, na primeira produção poética de Sena, serviu-lhe para ficcionalizar um “eu” pleno, através do sonho, o que passa a importar, a partir desse momento de autoironia, são as noções de *desdobramento* e *cisão* do sujeito, que esse mesmo fingimento implica. O universo onírico de representação, que figurava como um espaço ideal para a projeção de uma totalidade subjetiva, cede lugar para a análise da decomposição da personalidade íntegra: de um ser figurado em sua plenitude, a poesia de Sena caminha em direção ao “não-ser”. Lembremos que essa definição é central na interpretação crítica de Sena sobre as implicações da criação heteronímica na anulação da personalidade de Fernando Pessoa:

Como foi possível um homem levar tão longe a negação de si mesmo? Que negação de que si mesmo? Por certo que não acreditamos hoje, em psicologia, na visão tradicional da unidade psíquica, de que este poeta foi um dos primeiros, e dos maiores, a fazer esteticamente o processo. E que, portanto, não tem sentido o pasmo provinciano [...] com que se continua a admirar os heterónimos. [...] O extraordinário não está em que ele se tenha apagado, se tenha distribuído por eles – mas sim que tenha tido uma tão espantosa e tão exemplar ciência de *não-ser*. [...]

⁶⁷ Excerto da conferência “Almada Negreiros poeta” (1969). Importa salientar que se trata de uma conferência (não escrita, transcrita postumamente) em homenagem a Almada Negreiros, proferida em presença do poeta. O discurso manifesta uma pronunciada intenção de acentuar o valor da obra do autor de *A invenção do dia claro*, reduzindo a obra de Fernando Pessoa na comparação.

numa demonstração viva de que a personalidade unitária é uma ficção como qualquer outra.

(FPCH, p. 147)

Os poemas que destacaremos adiante formam um conjunto de figurações poéticas que sintetiza essa funda compreensão de Jorge de Sena sobre a dissolução da concepção de unidade psíquica. Trata-se de uma “demonstração viva” de um poeta que enfrentou a cisão da personalidade por dentro de *uma* única personalidade. O diálogo intertextual com Fernando Pessoa não será mera coincidência.

Começamos pelo poema “A chuva torna” (28-29/8/1958, P1, p. 240-241), publicado em *Fidelidade*:

A chuva torna

Chove. Este pingar que ouço
irregular, ocasional, quase silêncio
tombando dos beirados, é uma chuva
que, se apurar o ouvido, eu ouvirei contínua
e vertical na noite calma que só ela
corta.

Também em mim, como na noite, corta
alguma coisa. Um intervalo se abre,
uma rasura se instala no fluir do tempo.

Chove. E o que em mim se separa
afasta-se, retrátil, fugidio. Não sei
que foi cortado. Alguma coisa, é certo.
Alguma coisa que não fica. Que não volta
mais.

Chove. Mas, se na chuva que ouvirei um dia
ouvir voltar o que se afasta agora,
bem saberei como outra chuva corta
alguma coisa. Um intervalo
se abre de outro que intervalo foi,
e outra rasura no fluir do tempo
se instala,
da antiga em mim como de mim na antiga
rasura.

Já no primeiro verso, deparamo-nos com uma formulação estilística recorrente na poesia ortônima, como se observa na abertura dos poemas “Chove. É dia de Natal.” (FPII, p. 423), “Chove. Que fiz eu da vida?” (FPIII, p. 66), “Chove. Há silêncio, porque a mesma chuva” (FPIII, p. 179), “Chove?... Nenhuma chuva cai...” (FPI, p. 259). Caio Gagliardi (2005, p. 152-153) chama a atenção para o valor simbólico da chuva na configuração da estética interseccionista de Pessoa, cujo poema fundamental, não por acaso, intitula-se “Chuva

oblíqua”. A chuva, assim, pode ser considerada como “paisagem interseccionista por excelência”, uma vez que “ocupa um espaço intersticial entre o céu e a terra, um “entre” uma coisa e outra (o sonho e a realidade; a alma e o corpo), que abre caminhos para a descrição metafísica do mundo, para a transitoriedade dos estados de espírito e para a mobilidade da personalidade.”

Também no poema de Sena a chuva atua como mecanismo disparador de uma espécie de transitoriedade de um estado para outro, desestabilizando a integridade do “eu”. A chuva é “contínua e vertical” (ou “oblíqua”) e funciona como símile de algo que se passa dentro do sujeito: assim como a chuva corta a noite, alguma coisa é cortada e separada de si. “Um intervalo se abre, / uma rasura se instala no fluir do tempo.” O “espaço intersticial” que a chuva representa, enquanto mediadora entre dois planos, é agora aberto dentro do sujeito, que, por sua vez, vê-se dividido, exilado perpétuo de uma parte de si, que ele mesmo desconhece: “Não sei / que foi cortado. Alguma coisa é certo. / Alguma coisa que não fica. Que não volta / mais.”

O corte instala um intervalo, que se refere tanto a uma ruptura no *tempo*, quanto a um vácuo no *espaço* do ser. Estamos diante de um “eu” cindido pelo vazio que se insinua entre o que foi cortado e o que restou. A chuva está fora, mas é o sujeito que se vê diluído no “fluir do tempo”. Na última estrofe, em que imagina o reencontro com a parte rasurada, percebe-se que a sua integridade está irremediavelmente perdida: um intervalo se sobrepõe ao outro, o “eu” se desdobra em diferentes camadas dispersas no tempo que não volta mais. O desfecho do poema parece assinalar uma breve *intersecção*, projetada no futuro (“na chuva que ouvirei um dia”), entre os planos de um eu passado e um eu presente, que se espelham na distância de não coincidir: “e outra rasura no fluir do tempo / se instala, / da antiga em mim como de mim na antiga / rasura.” Entre “mim” e “mim”, o intervalo figura como um entre-lugar do não-ser.

Note-se como este poema remete a uma experiência semelhante de Álvaro de Campos (AdC, p. 100, grifo nosso):

Chove muito, chove excessivamente...
Chove e de vez em quando faz um vento frio...
Estou triste, muito triste, como se o dia fosse eu.

Num dia no meu futuro em que chova assim também
E eu, à janela, de repente me lembre do dia de hoje,
Pensarei eu “ah nesse tempo eu era mais feliz”
Ou pensarei “ah, que tempo triste foi aquele”!
Ah, meu Deus, eu que pensarei deste dia nesse dia
E o que serei, de que forma; o que me será
[o passado que é hoje só presente?...]
O ar está mais desagasalhado, mais frio, mais triste

E há uma grande dúvida de chumbo no meu coração...

A dúvida que pesa no coração de Campos é já uma constatação no poema de Sena: “Mas, se na chuva que ouvirei um dia / ouvir voltar o que se afasta agora, / bem saberei como outra chuva corta / alguma coisa.” O passado, visto do presente, é apenas mais uma rasura da rasura, uma reconfiguração fissurada de um antigo “eu”, agora inexistente. Essas relações entre passado-presente-futuro são destacadas, por Jacinto do Prado Coelho (1977, p. 101), como algo central na dissolução pessoana do conceito de “personalidade unitária”:

Para Fernando Pessoa, recordar não é reviver, é apenas verificar com dor que fomos outra coisa cuja realidade essencial nos não é permitido recuperar. Vimos da sombra e vamos para a sombra. Só o presente é nosso, mas que é o presente senão a linha ideal que separa o passado do futuro? Assim toda a vida é fragmentária, a personalidade una é uma ilusão, não podemos apreender em nós uma constante que nos identifique. O sentimento heraclítico da transitoriedade das coisas conduz à negação do *eu*.

O poema “A chuva torna” pode ser lido como um momento contundente em que Sena renega a mesma concepção de personalidade una, através de termos e procedimentos estilísticos muito semelhantes aos empregados por Pessoa. Essa cisão interna, em que o poeta perde uma parte de si no desdobrar do tempo, sintetiza algo constituinte de toda a obra poética de Sena, cuja personalidade literária configura-se por uma pluralidade de experiências estéticas, só possibilitadas por esse constante movimento dialético de recusa e reformulação. Como salienta António Cirurgião (1981, p. 33-34),

[...] ao contrário do que em geral aconteceu e acontece com outros poetas, Jorge de Sena, espírito essencialmente protéico e dialético, estava constantemente em mudança, sendo uma coisa e o seu oposto ao mesmo tempo. [...] Contradição? De forma alguma. Os gênios são isso mesmo: espíritos de contradição e protéicos, indivíduos que são e não são, ao mesmo tempo, visivelmente incapazes de se deixarem aprisionar por homens, por ideias, por sistemas e por figurinos.

Vejamos, agora, outro poema em que se problematiza o estatuto do “eu” na poesia de Jorge de Sena:

Passagem cuidadosa

No tênue perpassar de nuvens cuidadosas
como flores que abriram no silêncio de outras,
a mim próprio escuto, e os olhos com que vejo
são minha voz falando o tempo de passarem
mais outras nuvens [...]

A mim próprio escuto, eu sei. Mas não de mim,

que alheio vivo a vida que em mim fala.
 Como as nuvens que passam cada vez são outras,
 a quanto escuto ignoro ou esqueço ou nem contemplo,
 abertos olhos, meu destino além
 de mim, de tudo, eu próprio sou porque
 já fui e não serei, ou serei sempre mais
 de meu destino a essência que lhe dou
 na extrema contingência de tornar a ser.

As nuvens passam cuidadosamente.
 Escuto-as ou me escuto? Vejo-as ou me vejo?
 Um cicio brando, um murmurar, um fluido
 e tênue perpassar de pétalas molhadas,
 como flores que abriram no silêncio de outras.

O poema “Passagem cuidadosa” (30/1/1954, P1, p. 293-294, in *Post-Scriptum*) se apropria do símile das nuvens que passam como analogia da contingência do “ser”. Diante da impressão da paisagem exterior, o sujeito se desdobra em uma corrente sinestésica, em que os sentidos são absorvidos pelo pensamento: enquanto as nuvens passam, o poeta *olha* para fora, e esse olhar equivale a *escutar* a si próprio e a *falar* sobre o que vê externa e internamente (“a mim próprio escuto, e os olhos com que vejo / são minha voz falando”). Esse encadeamento dos sentidos, pelo qual o poeta, ao observar o mundo, vê-se observando a si mesmo, implica uma intelectualização do próprio olhar, tornado linguagem pela ação da consciência. A sinestesia aqui empregada sintetiza uma característica importante da poética seniana, uma vez que, como assinala Jorge Fazenda Lourenço (2010, p. 73), “ver e falar são, justamente, atributos indissociáveis do testemunho”.

O poema de Sena manifesta, nesse sentido, o princípio da *intelectualização das sensações*, fundamental na teoria sensacionista de Fernando Pessoa, segundo a qual o processo criativo poderia ser dividido em três etapas sucessivas:

- (1) A sensação, puramente tal.
 - (2) A consciência da sensação, que dá a essa sensação um *valor*, e, portanto, um cunho estético.
 - (3) A consciência dessa consciência da sensação, de onde resulta uma intelectualização de uma intelectualização, isto é, o poder de expressão.
- (PIAI, p. 192)

E o que essa *consciência da consciência* vem expressar no poema de Sena? Uma análise subjetiva, em que se revela a condição de *alheamento* do seu ser poético: “A mim próprio escuto, eu sei. Mas não de mim, / que alheio vivo a vida que em mim fala”. A vida que escuta dentro de si é alheia a si, e em perpétua mudança, “Como as nuvens que passam cada vez são outras”. O tema da transitoriedade do sujeito é, agora, acrescido da condição de

“outrar-se”, pelo qual o “eu” figura como espaço ocupado por uma pluralidade de vidas. Não são as nuvens, mas o próprio sujeito que passa e se vê passar: “já fui e não serei, ou serei sempre mais”. O “eu” assume uma característica paradoxal, uma vez que a sua *essência* define-se como *contingência*. Experiência semelhante encontra-se neste poema ortônimo, em que o poeta igualmente observa a sua passagem:

Não sei quantas almas tenho.
Cada momento mudei.
Continuamente me estranho.
Nunca me vi nem achei.
[...]

Sou minha própria paisagem,
Assisto à minha passagem,
Diverso, móbil e só,
Não sei sentir-me onde estou.

Por isso, alheio, vou lendo
Como páginas, meu ser
O que segue não prevendo,
O que passou a esquecer.
[...]

(FPII, p. 375)

A indagação final do poema de Sena – “As nuvens passam cuidadosamente. / Escuto-as ou me escuto? Vejo-as ou me vejo?” – sugere que haja uma inversão no sujeito da frase: *Eu* passo cuidadosamente⁶⁸; ou, como diz Pessoa, “Sou minha própria paisagem, / Assisto à minha passagem”. A *qualidade* desse alheamento do sujeito é que interpõe a diferença entre ambos os poetas. Fazenda Lourenço (2010, p. 76) analisa esse aspecto da poética seniana, destacando que a necessidade de *suspensão do sujeito* na linguagem criada implica

[...] que o poeta deva como que esquerce-se de si próprio, enquanto pessoa (civil), para se tornar permeável ou para dar passagem ao que, nunca deixando de ser um sentimento, uma emoção ou uma vivência dele, será também, com isso e para além dele, a expressão daquilo a que Jorge de Sena chama a alheia humanidade que há em nós [...].

O poeta, enquanto receptáculo de experiências humanas que são alheias a si, acresce-se de humanidade, cria um vínculo com ela, transforma-se em outro face à sua consciência de

⁶⁸ Alberto Caeiro faz um questionamento semelhante, ao observar um pastor e sentir-lhe a felicidade: “Pastor do monte, tão longe de mim com as tuas ovelhas – / Que felicidade é essa que pareces ter – a tua ou a minha? / A paz que sinto quando te vejo, pertence-me, ou pertence-te?” (AC, p. 136). Com o olhar voltado para si mesmo, enquanto observa o mundo exterior, é o poeta que atribui valor às coisas. O mesmo procedimento ocorre no poema de Sena: a ideia de passagem das nuvens não pertence às nuvens, que não sabem de si, mas ao poeta que visualiza a sua própria passagem.

mundo. Esse processo, entretanto, guarda as complicações de uma negação do próprio “eu”, sacrificado para dar lugar a essas vozes do mundo. O drama de ter consciência disso se insinua na ideia de “cuidado”, como sinônimo de inquietação ou apreensão do “eu” em trânsito. O poema, ainda que retrate a disponibilidade do espírito seniano para a sua função testemunhal, apresenta como motivo central a análise do “não-ser” de Jorge de Sena.

Por fim, outro momento em que o sujeito poético de Sena expõe a consciência da cisão interior se surpreende no poema “Cânticos da alma silenciosa” (26-28/5/1950, P1, p. 180-182, in *Pedra Filosofal*), em que o poeta reflete, de uma perspectiva nostálgica, sobre a perda da noção de “alma”:

Cânticos da alma silenciosa

I

Minha alma, como chegaste tão tarde,
em tempo em que não posso ter-te?
Não vês que não existes, que falar de ti
é criar-te, impor-te uma nudez:
quem a respeita e, respeitando, te ama?

Ouçó, como não em mim, um leve tremor
de alguém que se separa e me escuta.
Apenas isso, e és tu, minha alma,
em tempo em que não posso ter-te.

[...]

(Quando, minha alma, voltar a haver almas
na liberdade mais fácil da alegria de ser,
ninguém dará por nós.
E, se derem por mim,
estremecerão de terror,
dirão que te não tive).

II

Doce música,
licença de a minha alma
existir por momentos no fluir do tempo!
Prolonga um pouco mais a tua melodia,
suspende-a por instantes que, no seu regresso...
— ah, minha alma, como estás presente
e prestes a assomar à luz do mundo!

Encanto sem sentido.
Intervalo. Silêncio. Retorno. Descoberta.

[...]

Pode-se aproximar este poema do que Jacinto do Prado Coelho distinguiu como os “momentos inefáveis” da poesia de Fernando Pessoa. Refere-se o crítico aos instantes de

vislumbramento, em que o poeta encontra alguma felicidade ao reviver, no presente, uma experiência passada (ou nunca vivida). Essa espécie de *insight* desencadeia-se, comumente, no contato com a música, que desperta a nostalgia e a memória imaginativa do poeta. Um dos exemplos mais significativos dessa súbita visão encontra-se no poema “Pobre velha música” (FPII, p. 225), em que a música ouvida transporta o sujeito a um instante de êxtase: “Quero aquele outrora! / E eu era feliz? Não sei: / Fui-o outrora agora.”

É igualmente através da música que o eu lírico do poema de Sena experimenta um momento epifânico, a um só tempo melancólico, nostálgico e irônico. Trata-se de um reencontro com a própria alma, que, até então considerada inexistente (“Não vês que não existes”), ressurgiu de dentro do poeta, separa-se dele, assume a forma de um outro e passa a ser a sua interlocutora. É pela cisão dentro de si mesmo que o poeta é capaz de olhar para uma parte excluída de si – ou da sua concepção de poesia: “Ouço, como não em mim, um leve tremor / de alguém que se separa e me escuta. / Apenas isso, e és tu, minha alma, / em tempo em que não posso ter-te.” Não ganha voz, entretanto: exteriorizada e personificada, a alma continua a ser objeto do sujeito, que analisa a impossibilidade de tê-la. Separada do poeta, a alma funciona como uma paisagem exterior, como nos versos do poema II de “Episódios – A Múmia”, de Pessoa: “Para que olhas tu a cidade longínqua? / Tua alma é a cidade longínqua.” (FPI, p. 436). O reencontro com a alma pressupõe, assim, a consciência de que esta perdera o seu lugar enquanto símbolo de uma personalidade individual:

Se a alma está distante de si, então o sujeito está fendido em dois, sem um espaço fixo de existência: ele não é nem aquele que coincide com a alma, porque não há coincidência, tampouco o que deseja descobrir seus mistérios, porque a esse desejo não corresponde uma personalidade cristalizada, um eu interior.

(GAGLIARDI, 2005, p. 150)

Mas essa distância entre a alma e o eu, na poesia de Pessoa, é exatamente o que garante a permanência da “alma tradicional” em sua escrita poética; a sua transferência para a paisagem, para o espaço exterior que assume a sua aura, permite que ela se mantenha enquanto objeto de análise da sua fragmentação subjetiva.

No período do poema de Jorge de Sena, entretanto, essa alma já é tida como completamente superada, e desrespeitado o poeta que desejar evocá-la: “quem a respeita e, respeitando, te ama?”. O poema deflagra o momento em que o poeta percebe, já “tão tarde”, que a alma fora apagada por um juízo estético que não via com bons olhos a introspecção. Pode-se inferir que a poética neorrealista, que procurou se afastar de um lirismo centrado na expressão subjetiva do humano, defendido, por sua vez, pelos poetas presencistas, seja o alvo

da ironia de Sena neste poema, ao constatar certa falta de liberdade expressiva: “Quando, minha alma, voltar a haver almas / na liberdade mais fácil da alegria de ser, / ninguém dará por nós”. Formulada em um contexto de censura política e voltada contra esse mesmo contexto, a estética neorrealista, tomada deste ponto de vista, acabou por representar, ela própria, uma outra forma de censura.

Neste lamento poético, o poeta põe em xeque a possibilidade de se escrever poesia em um mundo em que não se pode falar da alma (o poema “Eu”, de Sena, não terá sido uma igual negação da representação anímica?). Os cânticos estabelecem uma posição de resistência e uma profissão de fé: cantar a alma em silêncio, em tom de lamento e singelamente, como quem resiste a todo tipo de imposição. A música é a “licença de a minha alma / existir por momentos no fluir do tempo!” Ainda que haja um “Intervalo” – como no poema “A chuva torna”, em que algo é cortado do sujeito – o encontro com a alma remete a uma “Descoberta” sobre a condição (humana) do poeta: cindido, alheio a si mesmo, mas *cantando* essa mesma condição. Volvendo ao caminho de Fernando Pessoa, com vistas à sua ultrapassem, Jorge de Sena lança uma resposta pungente a uma situação de constrangimento estético que punha sob ameaça, não a existência da alma, mas da própria poesia.

5. “E tal qual fui, não sendo nada, eu seja!”: o drama de não-ser

Em setembro de 1977, Jorge de Sena encerrava o “Simpósio Internacional sobre Fernando Pessoa”, realizado na Brown University, EUA, com uma comunicação que, pela importância do escrito, traduz a sua última grande homenagem ao poeta: “Fernando Pessoa: the man who never was”⁶⁹. Naquele que seria o penúltimo ano de sua vida, Sena selava a sua reconciliação com João Gaspar Simões – “o indiscutível decano dos estudos pessoanos” (FPCH, p. 347) –, vindo de Portugal, por indicação sua, para realizar a abertura dos trabalhos⁷⁰. O clima de superação de antigas divergências reflete-se, igualmente, no teor entusiasta da conferência, em que se evidenciam a larga e profunda vivência de Sena com o

⁶⁹ Traduzido, pelo autor, como “Fernando Pessoa: o homem que nunca foi” (cf. FPCH, p. 347-370).

⁷⁰ Em carta de Jorge de Sena a George Monteiro, então diretor do Center for Portuguese and Brazilian Studies da Brown University, lê-se a indicação de Gaspar Simões como presença indispensável ao evento: “Quanto a Portugal, devo dizer – embora já há várias décadas não tenha contactos pessoais com ele – que me parece extremamente injusto não convidar, antes de qualquer outra pessoa, o Dr. João Gaspar Simões que é, de facto, neste mundo, quer o queiramos quer não, o decano dos estudos pessoanos e, além disso, o crítico que pela primeira vez – há quase cinquenta anos – proclamou Pessoa como o grande poeta que o próprio Pessoa estava e não estava seguro de ser.” (SENA; SIMÕES, 2013, p. 219-220)

poeta de *Mensagem* e as diversas camadas de sentido, decantadas pelo correr do tempo, pelas quais o crítico percorreu a *complexidade* do universo poético pessoano⁷¹.

Uma vivência que, além de poética e intelectual, foi também humana. Não apenas porque Sena relembra, ali, que Pessoa fora vizinho de sua tia-avó Virgínia, em cuja casa esbarravam, por vezes, sem nunca terem sido apresentados; mas, sobretudo, pelo que esse desencontro representou para o seu entendimento do que terá sido a *inexistência* do poeta enquanto sujeito social: “O facto de eu ter conhecido Pessoa sem na realidade o ter conhecido impressiona-me como excelente fonte de inspiração para uma análise desse Pessoa” (FPCH, p. 355). A hipótese do ensaio, que procura atingir com radicalidade a experiência de desrealização da entidade civil Fernando António Nogueira Pessoa, Sena defende-a do ponto de vista da anulação total do *homem* que Pessoa, afinal, nunca fora:

Na vida chamada privada [...], como eu o vi, e como testemunharam todos os que o conheceram, família, amigos, companheiros, etc., ele era capaz de ser um homem agradabilíssimo, cheio de encanto e bom humor [...] – mas este papel era também um outro “heterónimo” que o defendia da intimidade fosse de quem fosse, enquanto lhe permitia tomar um discreto lugar na festa *normal* da vida quotidiana.

(FPCH, p. 358)

A ideia, que aqui atinge uma formulação-limite do que teria sido a *heteronímia total*, em Fernando Pessoa – a sua própria *pessoa* sendo também um heterónimo – esteve sempre no horizonte de Jorge de Sena, desde a “Carta a Fernando Pessoa” (1944), em que concebia o ortónimo como não “menos heterónimo do que qualquer deles” (FPCH, p. 20).

Para Sena, Pessoa experimentou uma morte em vida, voluntária, terrível e libertadora, “um suicídio exemplar, executado a frio, durante vinte e cinco anos de poesia [...], um suicídio heterónimo a heterónimo, nos descampados da alma” (FPCH, p. 206). Do vácuo de si mesmo, sobre cujo abismo tão repetidamente o poeta se debruçou, Sena vislumbra “a mais mortalmente séria criação poética, que efectivamente era. *Mortal*, de facto. Porque, num sentido afim do aniquilamento místico, implicava a morte do ‘eu’, sacrificado à criação de todas as virtualidades que houvesse nele” (FPCH, p. 356-357). O crítico vai mesmo aproximá-lo a um Cristo, que se sacrificara “na cruz de ser palavras, palavras, palavras... por amor da humanidade” (FPCH, p. 368-369), o sacrifício devendo ser entendido como “a total

⁷¹ Já em 1944, Sena reconhecia a complexidade de Pessoa e o desafio que esta impunha à sua compreensão: “V. não foi um mistificador, nem foi contraditório. Foi complexo, da pior das complexidades – a sensação de vácuo dentro e fora” (“Carta a Fernando Pessoa”, FPCH, p. 19). Essa constatação terá sido o princípio pelo qual Sena orientou a complexidade da sua própria crítica sobre o poeta.

rendição ao aniquilamento individual e à multiplicação das personalidades, com que ele se ‘salvou’ perdendo-se” (FPCH, p. 369, n. 21).

Essa fuga absoluta à cristalização em um “eu” unitário, pela qual Pessoa teria aniquilado a própria existência, foi absorvida por Jorge de Sena como libertação de todo convencionalismo poético e moral, por meio da qual também a sua personalidade poética movimentou-se, dialeticamente, por caminhos que, não poucas vezes, foram contraditórios entre si. Se Pessoa conferiu uma moldura estética (artificial, para Sena) à desrealização da sua pessoa humana – o expediente heteronímico –, Sena assumiu o seu “não-ser” como transfiguração estética da experiência vivida, mas consciente de que “jamais nos descobriríamos como um não-ser que se realiza, se não tivesse havido este ser, chamado Fernando Pessoa, que se desrealizou” (FPCH, p. 206). A sensação de *não-ser* e a experiência de *morte em vida* não são, assim, apenas constatações de Sena sobre o fazer poético pessoano; elas foram tematizadas e vivenciadas pelo crítico no interior da sua obra poética, como procuraremos demonstrar nesta última série de diálogos intertextuais.

O drama da negação de si mesmo, em virtude dos desdobramentos do sujeito diante da consciência de ter consciência, sobressai-se no poema “VI” (24/8/1965, P1, p. 513) da sequência “For whom the bell tolls, com incidências do ‘cogito’ cartesiano”, de *Peregrinatio ad loca infecta* (1969):

VI

Penso que penso: e, assim pensando, sou.
 Mas, sendo por pensar, eu sou quem pensa,
 e, porque penso, de pensar não sou.
 Eu penso apenas o que afluí em mim
 do que pensado foi por outros que
 nem sangue deles me nas veias corre.
 E quanto de pensar se fez ideia
 nega-me e ao mundo, não como aparência,
 mas como imagem da realidade.
 Real não é o que penso ou que imagino,
 nem quanto o que essa imagem representa.
 Real é tudo, menos eu pensando,
 ou quanto de pensar-se o real é feito.
 Deste não-ser que pensa eu tenho a voz.

Há algo na sonoridade do início do poema que, de imediato, merece destaque: “**Penso** que **penso**: e, assim **pensando**, **sou**. / Mas, sendo por **pensar**, eu **sou** quem pensa, / e, porque **penso**, de **pensar** não **sou**.” A insistência na reiteração das sílabas “pe” e “so” ou “sou” provoca um eco, aparentemente não gratuito, que traz para a cena do poema o espectro do poeta-símbolo do não-ser: **Pessoa**. Curiosamente, esse mesmo expediente parece ter sido

empregado em um poema da *Mensagem*: “**Baste a quem basta** o que lhe **basta** / O **bastante** de lhe **bastar!**” (M, p. 44), no qual a repetição sonora evoca a figura do mito que subjaz à obra: D. Sebastião⁷².

Num poema em que o intertexto com John Donne (“For whom the bell tolls” é um verso do célebre poema “No man is an island”) e René Descartes está patenteado desde o título, Jorge de Sena parece ter buscado a presença indireta de Fernando Pessoa – não apenas pela emulação do procedimento sonoro, mais, ainda, pela sintaxe enfaticamente pessoana e, sobretudo, pelo caráter analítico do poema –, para fundamentar uma concepção própria relativa ao binômio *ser* e *pensar*. Como salienta Fernando J. B. Martinho, o poema retrata uma “desesperada refutação” (1984, p. 184), seja da ideologia da irmandade entre os homens, professada por Donne, seja da afirmação da existência individual através do ato de pensar, defendida por Descartes. “Quanto a Pessoa”, diz o crítico, “entra por outra porta: a do pensamento não como consolação, fundamento de certeza, mas doença” (1984, p. 183).

Se, para Descartes, pensar é a condição da existência, a angústia de Pessoa encerra um axioma invertido: penso logo não existo. Jorge de Sena, alinhando-se à recusa da lógica cartesiana de ser por pensar, põe em relevo o desdobramento da sua consciência – “Penso que penso” – e assume uma perspectiva própria à lógica pessoana – “porque penso, de pensar não sou”. O pensamento, por sua vez, implica a negação do ser, uma vez que o afasta da vida inconsciente, exterior e cotidiana. Pela consciência dobrada sobre si mesma, o sujeito assiste à sua própria morte, pois, seguindo o raciocínio de Pessoa, “viver é não pensar. / Se alguém pensasse na vida, / Morria de pensamento” (FPIII, p. 161-162). No poema de Sena: “E quanto de pensar se fez ideia / nega-me e ao mundo, não como aparência, / mas como imagem da realidade.”

Cabe ainda, no poema de Sena, uma lógica muito sua, de que o discurso do poeta vem de um fluxo contínuo do que outros poetas já pensaram, o que implica mais uma camada de negação do seu eu: “Eu penso apenas o que aflui em mim / do que pensado foi por outros que / nem sangue deles me nas veias corre.”⁷³

⁷² Essa leitura do poema de *Mensagem* é de autoria de Caio Gagliardi, proferida no curso “Fernando Pessoa: autoria e ironia” (Universidade de São Paulo, 2012) e ainda não publicada em artigo.

⁷³ Essa concepção aparece em outros poemas, tais como “Os trabalhos e os dias” (P1, p. 88): “Na mínima coisa que sou, pôde a poesia ser hábito. / Vem, teimosa, com a alegria de eu ficar alegre, / quando fico triste por serem palavras já ditas / estas que vêm, lembradas, doutros poemas velhos.”; e “Quanto mais tempo passa...” (P2, p. 640-641): “Quanto mais tempo passa menos creio / ou sinto de poesia. Quase toda / é só palavras que mesmo sobrevivem / séculos – para o nada ainda hoje dito. / [...] – o certo é que só poucos versos não / são entre nós memória repetida / de outros humanos hábeis em dizer / do que o silêncio sabe: uma alegria / em tudo sem esperança, uma amargura / em tudo o que não foi ou que não houve.”

Pela abstração do pensamento, o sujeito desrealiza o mundo em que vive e a própria vida, deslocada para a irrealidade do universo das representações. Numa afirmação de dicção caeiriana, o poeta proclama: “Real é tudo, menos eu pensando”. O poema se encerra com uma proposição de impessoalidade, em que a inexistência do poeta assume-se como uma voz alheia a si, mas sob seu domínio: “Deste não-ser que pensa eu tenho a voz”. A mesma voz que Octavio Paz assinala como o signo da “outridade” em um fazer poético pautado na crítica do sujeito da escrita: “O poeta desaparece atrás de sua voz, uma voz que é sua porque é a voz da linguagem, a voz de ninguém e de todos. Seja qual for o nome que demos a essa voz [...], é sempre a voz da *outridade*” (2013, p. 163).

De uma perspectiva dramática e desalentada, entreveem-se, no poema de Sena, as aporias do poeta consciente, que se sente dissolver pela ação do pensamento, mas, ao mesmo tempo, reconhece a impossibilidade de não pensar. O pensamento de Sena, entretanto, figura mais como um ato de resistência frente à “sem-razão” do mundo, do que como construção imaginada de uma realidade de sonho. A dissolução do ser, em favor de uma voz reagente à miséria do mundo, surge como a única maneira de o poeta atingir aquilo mesmo que o nega: a vida, os outros, o mundo fora do seu “eu”. Pensar apresenta-se, nesse sentido, não como a “doença” que estaria no núcleo do “drama em gente” pessoano, mas antes como uma estrutura inelutável, pela qual o poeta compromissado com o mundo abre caminhos de salvação, de fuga a qualquer espécie de alienação. Porque, mais do que Pessoa, sabe-se que foi Jorge de Sena quem sacrificou-se “por amor à humanidade” (FPCH, p. 369).

Mas Jorge de Sena está cansado do *seu* sacrifício humano. No poema que segue e encerra a sequência, afirma se tratar de “Uma voz que não crê nem em si mesma”, “Uma voz como o vento do deserto”, “Um eco distantíssimo das cinzas / em que arderiam deuses, se os houvesse” (P1, p. 513-514).

Essa experiência de morte em vida – e o desgosto de reconhecer inócua a sua *servidão*⁷⁴ poética – encontra-se no centro da reflexão do poema “Quem muito viu” (1961, P1, p. 485-486), também de *Peregrinatio ad loca infecta*:

Quem muito viu, sofreu, passou trabalhos,
mágoas, humilhações, tristes surpresas;
e foi traído, e foi roubado, e foi
privado em extremo da justiça justa;

e andou terras e gentes, conheceu

⁷⁴ Menção ao livro *40 anos de servidão* (1979), reunião de poemas de Sena, publicada postumamente, com organização de Mécia de Sena.

os mundos e submundos; e viveu
dentro de si o amor de ter criado;
quem tudo leu e amou, quem tudo foi –

não sabe nada, nem triunfar lhe cabe
em sorte como a todos os que vivem.
Apenas não viver lhe dava tudo.

Inquieto e franco, altivo e carinhoso,
será sempre sem pátria. E a própria morte,
quando o buscar, há-de encontrá-lo morto.

O poema se organiza em torno da dicotomia tudo/nada, relativa, de um lado, à experiência de ter vivido *tudo* (“quem tudo foi”), de outro, à constatação de não saber *nada* (“não sabe nada”). Nessa espécie de autorretrato do poeta, Sena sumariza a sua existência no mundo, repartida por “terras e gentes”, mas é levado a concluir que a totalidade só pode ser alcançada fora da vida: “Apenas não viver lhe dava tudo”. O universo da criação poética representa o espaço em que a experiência empírica é convertida em conhecimento sobre o mundo. É, portanto, a negação da vida do poeta enquanto homem: na medida em que este se afasta da esfera contingente, o seu ser é anulado pela criação em linguagem.

Álvaro de Campos, como o poeta que almejou “Sentir tudo de todas as maneiras”, fará, na “Tabacaria” (AdC, p. 321, 324), o inventário do seu próprio fracasso: “Falhei em tudo”, “Vivi, estudei, amei, e até cri, / E hoje não há mendigo que eu não inveje só por não ser eu.” Jorge de Sena, por sua vez, declara que “Quem muito viu, sofreu, passou trabalhos”, “não sabe nada, nem triunfar lhe cabe”, irmanando-se ao heterônimo no sentimento de desolação face aos desdobramentos de uma vida sem triunfos.

É de se destacar que essa tensão dialética entre o tudo e o nada, a vida e o não-ser, encontra-se na gênese da criação poética do protagonista de *Sinais de Fogo*. Quando Jorge ouve uma voz ciciando-lhe qualquer coisa menos que palavras, percebe, nessa cadência sonora, a base de “um tudo” que é o próprio nada – o espaço vazio do ser e da criação:

Um tudo que não eram as coisas, nem as memórias, nem os sentimentos, nem as culpas, nem as amarguras, nem a vida, nem a morte, nem o mundo, nem o amor, nem a saudade, nem a frustração de tudo ter sido ou não sido; que não era também as ideias das coisas, ou a noção de memória com que a memória se reconhece, ou a imagem mental dos sentimentos ou das culpas ou das amarguras, nem era a sensação de estar vivo ou de ter visto ou ter sentido a morte, nem era a ideia de saudade ou de perdidas não-coisas. Um tudo que, sendo nada, era ele mesmo o valor de que tudo dependia. [...] e era como se eu, não sabendo de mim, não desejando nada, não pensando em nada, nunca me tivesse sentido tão duramente lúcido. Foi quando li palavras que não sentira ter escrito, num papel que não sabia ter procurado.

(SF, p. 423, grifo nosso)

Glosando o famoso verso de Pessoa – “O mito é o nada que é tudo” (M, p. 47) –, o narrador, protagonista e poeta, reduz a sua matéria poética a um nada, uma vez que não se trata nem das *coisas*, nem de uma *ideia* sobre as coisas, tampouco de um pensamento sobre si mesmo. Ainda assim, “duramente lúcido”; consciente de que a criação consiste em inventar um universo à parte do real empírico e da experiência imaginada, embora não alienado deles.

Pode-se dizer, dessa perspectiva, que o poema “Quem muito viu...” aponta para uma síntese entre o que terão sido os polos opostos da vivência poética de Camões e de Pessoa, conforme Sena as concebeu: “Na noite do não-ser, no limbo da imaginação, na margem da beira-mágua de onde fitava o nada, exactamente nos antípodas de onde Camões fitara tudo, atingiu ele [Pessoa], por isso mesmo, a própria essência da poesia” (FPCH, p. 205). Como Camões, Sena fitou e viveu tudo, mas foi “não sabendo de mim, não desejando nada, não pensando em nada” que pôde dar vazão à sua poesia. Esse nada pelo qual Pessoa revelou a essência do ser-se poeta, pois, como dirá Sena, “Pessoa pode ser comparado a uma sucessão de caixas chinesas, a última das quais contém o Nada que nós e o mundo somos, um Nada que é o Tudo” (FPCH, p. 358).

Note-se como essa concepção sobre o “nada” apresenta-se no poema “Epitáfio” (8/1/1953, P1, p. 237-238, in *Fidelidade*):

Epitáfio

De mim não buscareis, que em vão vivi
de outro mais alto que em mim próprio havia.
Se em meus lugares, porém, me procurardes
o nada que encontrardes
eu sou e minha vida.

[...]

O nada contemplei sem êxtase nem pasmo,
que o dia a dia
em que me via
ele mesmo apenas era e nada mais.

Por isso fui amado em lágrimas e prantos
do muito amor que ao nada se dedica.
Nada que fui, de mim não fica nada.
E quanto não mereço é o que me fica.

[...]

Se Pessoa fitou o nada à beira-mágoa, com a visão terrífica da ausência de uma verdade transcendente como garantia de salvação, o nada contemplado por Sena já foi rebaixado do plano das interrogações metafísicas para o rés do chão da existência quotidiana: “O nada contemplei sem êxtase nem pasmo, / que o dia a dia / em que me via / ele mesmo

apenas era e nada mais”. Sena adverte-nos, portanto, que, do seu “eu” e da sua vida exteriores, não há que se encontrar, senão o nada. Nesse sentido, o poeta assume que, para atingir um “outro mais alto que em mim próprio havia” – o poeta que habitava em si – fora preciso negar a sua existência empírica. Enquanto inscrição do que o *homem* terá representado em vida, o epitáfio de Sena configura, assim, uma análise da sua própria inexistência: “Nada que fui, de mim não fica nada”.

A ideia de *morte em vida* vem, portanto, juntar-se à concepção de não ser nada, como conclui o poema “Quem muito viu...”: “E a própria morte, / quando o buscar, há-de encontrá-lo morto.” Estes versos, por sua vez, ecoam na imagem do *poeta morto* pela qual Sena definiu o aniquilamento da personalidade pessoana: “Pessoa morreu, quando já os heterónimos o tinham morto” (FPCH, p. 206). A desrealização de si mesmo, como Sena a realizou, alude à mesma concepção de sacrifício do homem, pela qual o crítico compreendeu a criação heteronímica, mas não para ceder o lugar a criaturas que organizassem uma multiplicidade de visões de mundo; antes, para abranger uma visão de mundo totalizante de um “outro mais alto”, em que a personalidade do poeta dilui-se para assumir as vozes da humanidade.

No poema “Tríptico do nada” (11,15/1/1953, P1, p. 235-237, in *Fidelidade*), o poeta assume o caráter de *fingimento* de sua vida exterior: “Outros que vivam a sua vida: eu vejo / como vivem a minha. / Outros que a tenham nesse dia a dia, / eternidade a prazo, / em que fingi que a tinha.” O poeta é aquele que *vê* como vivem a sua vida; aquele que *finge* viver um dia a dia; em outras palavras, é “uma personalidade que analisa a sua inexistência, *precisamente porque as outras lhe existem*” (FPCH, p. 271-272, grifo do autor), como dirá Sena sobre Pessoa. O trecho final do poema retoma a ideia de morte em vida:

III

Morri. Que nesta procissão tão natural de mortos
ida connosco e onde vamos –
subitamente e entre objectos vagos,
uns rostos encontrei, que eu tinha sido,
outros que ainda sou, e mais alguns,
meus conhecidos, que também serei.

Olhámo-nos todos mutuamente. E sob
as rugas e a ilusão, cabelos e palavras,
e mesmo até certos olhares de infância,
reconheceram-me tal qual os conheci.

(Substância do mundo, inerte e velocíssima:
como ela sou enfim,
morto que estou e com o amor em mim.)

Eduardo Lourenço (1986, p. 183) associa a ideia de morte, em Jorge de Sena, a uma experiência-limite pela qual o poeta procurou contrapor a falta de sentido da existência humana à busca de uma verdade, ainda que precária e parcial. A morte representa a nudez total do poeta, despojado de todas as ilusões convencionais; a transparência de um sujeito que se esvazia para desvelar, não o mistério, mas a própria substância do mundo: “une mort qui n’est plus comme, souvent, chez Pessoa, une sorte de voile cachant la vraie vie, mais la mort sans fard, miroir sans complaisance et résumé parfait du destin humain”. Para Sena, entretanto, a “verdadeira vida” de Pessoa era o nada, sendo a sua morte em vida (a criação heteronímica) a configuração última da sua mais funda experiência. O suporte artificial dessa desrealização não implica qualquer insinceridade ou vontade de encobrir a realidade. O que Sena procurou fazer, em sua poesia, foi excluir o artifício e centralizar a pulverização do sujeito no interior de uma única personalidade. Na procissão de sua própria morte, o poeta observa a pluralidade do seu ser: “uns rostos encontrei, que eu tinha sido, / outros que ainda sou, e mais alguns, / meus conhecidos, que também serei.”

Se a crítica pessoana de Jorge de Sena reverte-se como testemunho de um autor que procurou analisar e interpretar o processo de dissolução do “eu” de Fernando Pessoa, considerado dos mais abrangentes ângulos – literário, filosófico, esotérico, psicológico –, a sua poesia acresce-se à necessidade da “destruição total, a eliminação absoluta do que, no caminho do conhecimento é, ao mesmo tempo, a impossibilidade do conhecer pleno e a condição mesma de conhecer-se: aquele ‘eu’ último, subjacente a todas as pluralidades de que, por eliminação, se faz o nosso eu exterior e superficial” (FPCH, p. 157). Ciente de que o seu “não-ser” poético transcendia as limitações de um “eu exterior e superficial”, atingindo alturas maiores do que as limitações da vida quotidiana e da personalidade unitária, Sena realiza, em sua poesia, o testemunho de uma assimilação do drama constituinte da poética pessoana.

A recusa à personalidade unitária e à vida fora da poesia; o não-ser que se faz pela consciência da consciência e pela análise da própria inexistência; o sacrifício aí implicado “por amor da humanidade” – essas noções que, da perspectiva de Sena, ocupam o centro do “drama em gente” pessoano, e que, agora, vemos se adensar na poesia do próprio Sena, não foram, entretanto, vividas sem uma dose de melancolia, cansaço e desolação. É na poesia de Álvaro de Campos que Sena identifica o comentário depressivo da dor de não existir: “Campos era, de diversos modos, o refúgio da emoção, a morada do sentir-se a tragédia de não-ser-se, como um ser sentiria. Os seus versos eram livres, como o espírito dele” (FPCH, p.

368). Para Campos, como para Sena, a felicidade pertence ao homem cotidiano, que não tem preocupações com as responsabilidades do fazer poético:

Feliz o homem marçano,
Que tem a sua tarefa quotidiana normal, tão leve ainda que pesada.
Que tem a sua vida usual,
Para quem o prazer é prazer e o recreio é recreio.
Que dorme sono,
Que come comida,
Que bebe bebida, e por isso tem alegria. (AdC, p. 339)

Na última década da produção poética de Sena, algo semelhante ao lamento do “engenheiro aposentado”⁷⁵ adensa a dramaticidade inerente ao não-ser e à dor de pensar. Observe-se o poema “Pouco a pouco” (27/10/1971, P1, p. 587-588, in *Exorcismos*):

Pouco a pouco me esqueço, e não sei nada.
Assim será a morte, e o que da morte
é sono e dor aguda que me crispa plácido
em sonhos dissolvidos sem anseio ou mágoa.

Este ficar de longe, num cansaço;
o ouvir das vozes como outrora infância;
o estar-se imóvel mais, e devagar
perder, um após outro, o gosto a um gesto
mesmo pensado nesta horizontal
que alastra entre o passado e coisa alguma.
Este não ter senão a solidão
como silêncio e treva finalmente aceites.

A vida tão vivida e desejada,
o ser como o fazer, o sexo em tudo visto,
as coisas e as palavras possuídas,
tudo se não dissolve mas se afasta

alheio e sem saudade. Nem repouso
ou calmo abjurar da fúria amarga.
Apenas não sei nada, não recordo nada,
já nada quero, e aos outros deixo tudo.

Imenso em sua fraqueza, o poema retoma a ideia de morte, associada ao esquecimento de si mesmo e da experiência vivida. Tudo “se afasta // alheio e sem saudade”. O poeta se recolhe em sua solidão, num cansaço de sentir a dor dos seus “sonhos dissolvidos”. A infância, tema caro a Fernando Pessoa, surge como um eco de vozes de um outrora (agora?) “que alastra entre o passado e coisa alguma”. Inquieto, mas sem “abjurar da fúria amarga”, o

⁷⁵ Termo empregado por Teresa Rita Lopes (2013) para definir a última produção poética de Álvaro de Campos (1931-1935).

poeta expõe a nostalgia de ter sido e se retira para o nada, como quem renuncia a própria poesia: “Apenas não sei nada, não recordo nada, / já nada quero, e aos outros deixo tudo.” No reverso dessa conclusão, ressoam os versos pelos quais Álvaro de Campos introduzia a sua “Tabacaria” (AdC, p. 320): “Não sou nada. / Nunca serei nada. / Não posso querer ser nada. / À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo.”

O drama da consciência infeliz aparece, igualmente, no poema “Que sentido há nesta vida...” (28/9/1970, P2, p. 620-621), no qual se evidencia um diálogo intertextual com o poema “Ela canta, pobre ceifeira”, de Pessoa ortônimo:

Que sentido há nesta vida e que beleza nela?
E quando ainda que houvesse quem para entendê-los?
Porque tudo quanto dizem não é um nem o outro,
e os que se calam calam-se porque não entendem.

Felizes os que cantam sem pensar, só encantados
pelo próprio canto e a finura dele, esquecidos
de como nada dizem e que ninguém os ouve.
Ou quantos não cantam sequer e apenas grunhem

a sua raiva de que haja quem saiba e todavia cante
sem felicidade alguma do desgosto inútil
de viver-se – e de cantar-se por-
que não vale a pena ou viver ou cantar.

O poema da ceifeira, a que Sena dedicou especial atenção nos anos 60, pelo que ali se podia inferir do processo criativo de Pessoa, na comparação de diferentes versões do poema, é considerado, pelo crítico, como a expressão simbólica mais acabada do “culto de inconsciência (*nos outros*)” (FPCH, p. 224), que teria servido enquanto contrapartida dialética ao drama de pensar, vivido pelo poeta. No poema de Sena, a “alegre inconsciência” (FPII, p. 229) da ceifeira de Pessoa é retomada não mais como constatação daquilo que o poeta não é, nem pode ser, tampouco para colocar em primeiro plano o drama de ser consciente; representa, antes, um ataque àqueles que não têm consciência da própria inconsciência.

Note-se a ironia do poeta ao dividir os “felizes” entre “os que cantam sem pensar, só encantados / pelo próprio canto e a finura dele, esquecidos / de como nada dizem e que ninguém os ouve” – ou seja, *os que cantam e não têm consciência*, os quais poderíamos alinhar aos poetas alienados da sua responsabilidade ética de *dizer* algo sobre o mundo, voltados para uma “poesia pura” e para o culto da elaboração estética; e os que “não cantam sequer e apenas grunhem / a sua raiva de que haja quem saiba e todavia cante” – ou seja, *os que não cantam e sentem raiva dos que cantam e têm consciência*, os quais, que, pelo fato de não cantarem, provavelmente dizem respeito aos críticos que não compreendem a criação

estética comprometida; e, por fim, os que sabem e todavia cantam “sem felicidade alguma do desgosto inútil / de viver-se / – e de cantar/se”, e aqui temos a situação do poeta, sendo *o que canta e tem consciência* da inutilidade da vida e do próprio canto.

A métrica do poema integra a perspectiva irônica e crítica de Jorge de Sena: enquanto as primeiras duas estrofes organizam-se em versos de treze sílabas (com alguma imperfeição nos encontros vocálicos), por si só considerados “bárbaros” pelos tratados de versificação, a partir do oitavo verso verifica-se uma quebra de ritmo no poema, pela introdução de um metro de doze sílabas, justamente no momento em que se faz menção àqueles que não cantam. Já na última estrofe, centralizada no poeta que vive o drama de ser consciente, vê-se uma alteração completa no metro, com uma sequência de versos de quinze, treze, dez e onze sílabas. O poeta está nos dizendo que ele, embora saiba cantar, não escreve poesia para isso. O seu discurso será rude e prosaico – mas livre, como os versos de Álvaro de Campos.⁷⁶

Finalmente, esse “desgosto inútil” de cantar o mundo sem que haja quem o compreenda, e a consequente sensação de estar isolado no pensamento especulativo, traduzem-se num cansaço em que o poeta se recolhe no seu esgotamento mental, sem, contudo, ser capaz de parar de pensar. No poema “É tarde, muito tarde da noite” (22/12/1970, P2, p. 629-630), que aqui encerra as nossas aproximações entre Sena e Pessoa, vemos a queixa do poeta diante da exaustão das tarefas do homem quotidiano, “com a sua banalidade”, porém com a desvantagem da consciência infeliz. A vida pesa, na medida em que reclama uma inteireza do sujeito de ação, quando o que o poeta deseja é dissolver-se inteiramente na sua criação:

É tarde, muito tarde da noite,
trabalhei hoje muito, tive de sair, falei com vária gente,
voltei, ouço musica, estou terrivelmente cansado.
Exactamente terrivelmente com a sua banalidade
é o que pode dar a medida do meu cansaço.
Como estou cansado. De ter trabalhado muito,
ter feito um grande esforço para
depois interessar-me por outras pessoas

⁷⁶ Ainda uma curiosidade importante sobre o metro e a sua função estética, segundo Sena. No ensaio sobre “Ela canta, pobre ceifeira”, Sena identifica a recorrência do verso octossilábico na poesia de Pessoa (de que o poema da ceifeira é expressão exemplar) e chama a atenção para a sua consciência crítica do metro, manifestada nos versos: “Ridículo? É claro. E todos? / Mas a consciência de o ser fi-la **bas-** / **tante** clara deitando-a a rodos / Em cinco quadras de oito sílabas.” (OP, p. 519, grifo nosso). A separação da palavra “bastante”, pela qual o poeta arranja uma rima para a palavra “sílabas”, revela, para Sena, que Pessoa “é mais ‘artista’ (no bom e no mau sentido tradicional da palavra) do que o ‘puro poeta’ que a crítica que lhe iniciou a glória pretendeu ver nele” (FPCH, p. 223). Ora, no poema “Que sentido há nesta vida...”, Sena se vale do mesmo recurso de separação de sílabas de um verso para o outro: “de viver/se – e de cantar-se **por-** / **que** não vale a pena ou viver ou cantar”. Mas, ao mesmo tempo em que expõe a sua consciência do metro, nega-se, propositadamente, enquanto artista, ao desestruturar a métrica e o ritmo do poema.

quando estou cansado demais para me interessarem as pessoas.
 É tarde, devia ter-me deitado mais cedo,
 há muito que devera estar a dormir.
 Mas estou acordado com o meu cansaço
 e a ouvir música. Desfeito de cansaço
 incapaz de pensar, incapaz de olhar,
 totalmente incapaz até de repousar à força de
 cansaço. Um cansaço terrível
 da vida, das pessoas, de mim, de tudo.
 [...]
 Eu estou cansado de não me dissolver
 continuamente em cada instante da vida,
 ou das pessoas, ou de mim, ou de tudo.
Qu'ai-je à faire de l'éternel? I live here.
Non abbiamo confusion. E aqui é que
 morrerei danado de cansaço, como hoje estou
 tão terrivelmente cansado.

Na análise do seu cansaço, Sena reabre o espaço interno do devaneio, volta-se para dentro de si e para a amargura dos seus esforços contínuos, mas sem romper com o pensamento e com a vida. É nessa vida, aliás, que o poeta almeja a sua dissolução: “Eu estou cansado de não me dissolver / continuamente em cada instante da vida, / ou das pessoas, ou de mim, ou de tudo.” Mas são essas esferas contingentes que provocam, ao mesmo tempo, a sua dissolução em um cansaço banal: “Desfeito de cansaço, / [...] / Um cansaço terrível / da vida, das pessoas, de mim, de tudo”. Num dilema insolúvel entre o desejo de dissolver-se numa poesia sustentada na imanência da vida – e não na fuga para a crença no transcendente e nas suas eternidades – e o cansaço terrível de se ver consumido pelas banalidades do dia a dia, o poeta experiencia algo do puro cansaço de Álvaro de Campos (AdC, p. 523-524):

O que há em mim é sobretudo cansaço –
 Não disto nem daquilo,
 Nem sequer de tudo ou de nada:
 Cansaço assim mesmo, ele mesmo,
 Cansaço.

[...]

Há sem dúvida quem ame o infinito,
 Há sem dúvida quem deseje o impossível,
 Há sem dúvida quem não queira nada –
 Três tipos de idealistas, e eu nenhum deles:
 Porque eu amo infinitamente o finito,
 Porque eu desejo impossivelmente o possível,
 Porque quero tudo, ou um pouco mais, se puder ser,
 Ou até se não puder ser...

E o resultado?
 Para eles a vida vivida ou sonhada,
 Para eles o sonho sonhado ou vivido,
 Para eles a média entre tudo e nada, isto é, isto...
 Para mim só um grande, um profundo,

E, ah com que felicidade infecundo, cansaço,
Um supremíssimo cansaço,
Íssimo, íssimo, íssimo,
Cansaço...

Nesse cansaço por ter amado “infinitamente o finito” e “impossivelmente o possível”, Jorge de Sena sentiu a dor de ser consciente em um mundo em que nem a vida nem o sonho foram-lhe bastantes. Dividido entre viver tudo e não ser nada, o poeta experimentou dramaticamente o ideal da sua poética do testemunho, atravessando a noite do “não-ser” para vir a ser na sua poesia, numa síntese dialética com ressonâncias de um verso de Pessoa: “E tal qual fui, não sendo nada, eu seja!” (FP II, p. 429).

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Prof. Caio Gagliardi por sua grandeza humana, por sua paixão pela literatura e pelo ensino de literatura, pelo cuidado com que acolhe os seus orientandos, por ter me ensinado a olhar e por ter acreditado sempre, implacavelmente, nas potencialidades deste trabalho. Enfim – *Meu mestre e meu guia!*

À Profa. Isabel de Sena, que facultou o acesso ao espólio de seu pai, na Biblioteca Nacional de Portugal. Não saberia descrever com que comoção pude tocar nos papéis que guardam o testemunho manuscrito do diário poético de Jorge de Sena. Também sou imensamente grata ao Prof. Jorge Fazenda Lourenço, que supervisionou meu estágio de pesquisa em Portugal. Pela sua generosidade, tive contato com a correspondência inédita de Sena com Adolfo Casais Monteiro e José Blanc de Portugal, além de ter voltado para o Brasil com uma biblioteca seniana extensiva, pelos mais de trinta volumes oferecidos. Por fim, pela sua atividade editorial e crítica, contribuição definitiva aos estudos senianos.

Aos Profs. Leonardo Gandolfi e Roberto Zular, pela leitura atenta e envolvida que dedicaram a este trabalho, tanto no exame de qualificação, quanto na banca de defesa. Cada apontamento feito tornou-se essencial para o aprimoramento da pesquisa e para a minha própria compreensão do texto. E à Profa. Joana Matos Frias, por ter aceitado o convite para integrar a banca, mesmo à distância, e pelos valiosos comentários com que também contribuiu para o amadurecimento (e continuidade) deste estudo.

Ao Prof. Horácio Costa, pelas leituras de poesia que fizemos em seu curso de pós. À Profa. Paola Poma e ao Prof. Márcio Suzuki, em cujo curso sobre Fernando Pessoa surgiu-me a ideia de estudar a tríade Keats-Pessoa-Sena.

Aos colegas e amigos do Grupo Estudos Pessoaanos, Flávio Penteado e Mateus Lourenço, e aos queridos Joana Souto, Daniel Bonomo e Mariana Stuginski. As nossas tertúlias literárias foram dos prazeres mais genuínos que a Academia me propiciou. Flávio: obrigada pela revisão do texto! Joana: grata pelo esmerado *abstract*!

Também ao Jorge Uribe e à Ana Carolina Rhormens, pessoas amigas que conheci no decurso da pesquisa. E à querida Vera Mendes, funcionária do DLCV, sempre disposta a ajudar e alegrar o dia com um pedacinho de bolo.

Aos demais amigos que humanizaram a minha vida em São Paulo: Vanessa Giron, Lucas Giron, Thiago Lopes, Paulo Santana, Lídia Sampaio, Wellington Silva, Adalton Orefice, Daniel Silva e Marco Teixeira. E especialmente à Pricila Inácio, por ter cuidado de mim sempre que precisei, e foram muitas vezes.

Ao meu pai, Ailton Araujo, de quem herdei o gosto pela leitura e pelo conhecimento; e à minha mãe, Fátima Araujo, meu maior exemplo de coragem e perseverança. Às minhas irmãs, Carine Araujo, que me instigou a curiosidade pela vida, e Eduarda Araujo, a minha saudade da juventude. E à minha querida prima Leidiana Araujo, amiga de todas as horas.

Por fim, agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (processo nº 2015/11849-2), pelo apoio financeiro que possibilitou a concretização deste estudo.

BIBLIOGRAFIA CITADA

- ALMEIDA, Onésimo Teotónio. Jorge de Sena estrangeirado – ou era-lhe apertada a camisa da pátria?. In: FAGUNDES, Francisco Cota; LOURENÇO, Jorge Fazenda. (Orgs.). **Jorge de Sena - novas perspectivas, 30 anos depois**. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, 2009, p. 323-329.
- CARLOS, Luís Adriano. **Fenomenologia do Discurso Poético**. Ensaio sobre Jorge de Sena. Porto: Campo das Letras, 1999.
- CASTRO, Mariana Gray de. Pessoa and Keats. **Fernando Pessoa as English reader and writer**. Portuguese Literary & Cultural Studies, v. 28, p. 143-163, 2015.
- CIRURGIÃO, António. À margem da “poética” de Jorge de Sena. In: SHARRER, Harvey L.; WILLIAMS, Frederick G. (Orgs.). **Studies on Jorge de Sena by His Colleagues and Friends**. Santa Barbara: University of California, Santa Barbara-Bandanna Books, 1981, p. 33-50.
- COELHO, Jacinto do Prado. **Diversidade e unidade em Fernando Pessoa**. 5ª ed. São Paulo: Verbo-EDUSP, 1977.
- COELHO, Nelly Novaes. O ensaísmo crítico de Jorge de Sena. In: SHARRER, Harvey L.; WILLIAMS, Frederick G. (Orgs.). **Studies on Jorge de Sena by His Colleagues and Friends**. Santa Barbara: University of California, Santa Barbara-Bandanna Books, 1981, p. 228-236.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. 2ª ed. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2014.
- CORTÁZAR, Julio. **Imagen de John Keats**. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2004.
- ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: **Ensaio**. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989, p. 37-48.
- FISCHER, Claudia J. Dryden, Keats, Tennyson, and Browning: unpublished translations by Fernando Pessoa. Tradução de Carole Garton. **Fernando Pessoa as English reader and writer**. Portuguese Literary & Cultural Studies, v. 28, p. 297-314, 2015.

- GAGLIARDI, Caio. **Fernando Pessoa ou Do Interseccionismo**. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.
- _____. Uma girândola para o riso: a rejeição de Fernando Pessoa ao Interseccionismo. **Voz Lusíada**, n. 21, São Paulo, p. 134-150, 2004.
- GIL, José. **Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações**. Tradução de Miguel Serras Pereira e Ana Luisa Faria. Lisboa: Relógio d'Água, 1987.
- GUIMARÃES, Fernando. Fingimento. In: MARTINS, Fernando Cabral. (Org.). **Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português**. Lisboa: Caminho, 2008, p. 284-286.
- HAMBURGER, Michael. **A verdade da poesia**. Tensões na poesia modernista desde Baudelaire. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- KANTOR, Tadeusz. Le masque. In: ASLAN, Odette; BABLET, Denis. (Orgs.). **Le masque. Du rite au théâtre**. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1988, p. 219-220.
- KEATS, John. **Letters of John Keats to His Family and Friends**. Editado por Sidney Colvin. Disponível em: <<http://www.john-keats.com/>>. Acesso em: 11 abr. 2016.
- _____. **Ode sobre a melancolia e outros poemas**. Organização e tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Hedra, 2010.
- LOPES, Teresa Rita. Prefácio: Este Campos. In: PESSOA, Fernando. **Poesia de Álvaro de Campos**. Edição de Teresa Rita Lopes. 2ª ed. Porto: Assírio & Alvim, 2013, p. 11-44.
- LOURENÇO, Eduardo. Pessoa ou o eu como ficção [1985]. Tradução de Teresa Cerdeira. **Metamorfoses**, v. 13, n. 1, p. 73-78, mai. 2015.
- _____. A fortuna crítica de Fernando Pessoa [1985]. In: **Fernando, Rei da nossa Baviera**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993, p. 21-34.
- _____. O *Livro do Desassossego*: texto suicida? [1984]. In: **Fernando, Rei da nossa Baviera**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993, p. 81-95.
- _____. Evocation de Jorge de Sena. In: **L'enseignement et l'expansion de la Littérature Portugaise en France**. (Actes du Colloque). Paris, 21-23 nov. 1985. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian / Centre Culturel Portugais, 1986, p. 175-185.

- _____. Uma literatura desenvolta ou os filhos de Álvaro de Campos. **O Tempo e o Modo**, n. 42, p. 923-935, out. 1966.
- LOURENÇO, Jorge Fazenda. Lendo Jorge de Sena leitor de Fernando Pessoa. **Pessoa Plural**, n. 2, p. 88-114, 2012.
- _____. **A poesia de Jorge de Sena**. Testemunho, Metamorfose e Peregrinação. Lisboa: Guerra & Paz, 2010.
- _____. Jorge de Sena e o Portugal disperso. In: FAGUNDES, Francisco Cota; LOURENÇO, Jorge Fazenda. (Orgs.). **Jorge de Sena - novas perspectivas, 30 anos depois**. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, 2009, p. 331-341.
- _____. **O brilho dos sinais**. Estudos sobre Jorge de Sena. Porto: Caixotim, 2002.
- _____. **O essencial sobre Jorge de Sena**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.
- MARTINHO, Fernando J. B. Uma leitura dos sonetos de Jorge de Sena. In: LISBOA, Eugénio. (Org.). **Estudos sobre Jorge de Sena**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984, p. 170-187.
- _____. Leituras na poesia de Jorge de Sena. **Colóquio/Letras**, n. 67, p. 14-25, mai. 1982.
- MONTEIRO, Adolfo Casais. **A poesia de Fernando Pessoa**. Organização de José Blanco. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985.
- _____. [A poesia de Jorge de Sena]. In: LISBOA, Eugénio. (Org.). **Estudos sobre Jorge de Sena**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984, p. 117-131.
- _____. Teoria da impersonalidade: Fernando Pessoa e T. S. Eliot. **O Tempo e o Modo**. Revista de pensamento e acção. Lisboa, n. 68, p. 204-209, fev. 1969.
- MONTEIRO, George. Death-Mask: Gray and Keats. In: **Fernando Pessoa and Nineteenth-Century Anglo-American Literature**. Kentucky: Universo Press of Kentucky, 2000, p. 41-51.
- NORDAU, Max. **Dégénérescence** [1894]. Paris: Félix Alcan Éditeur. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1118039/f8.image>>. Acesso em: 12 mai. 2015.
- PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**. Do Romantismo à Vanguarda. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- PENTEADO, Flávio Rodrigo. **O teatro da escrita em Fernando Pessoa**. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Fernando Pessoa: alguém do eu, além do outro**. São Paulo: Martins Fontes, 1982.
- PESSOA, Fernando. **Prosa escolhida de Álvaro de Campos**. Edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. Porto: Assírio & Alvim, 2015.
- _____. **Poesia de Álvaro de Campos**. Edição de Teresa Rita Lopes. 2ª ed. Porto: Assírio & Alvim, 2013.
- _____. **Teoria da Heteronímia**. Edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. Porto: Assírio & Alvim, 2012.
- _____. **Livro do desassossego**. Organização de Richard Zenith. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- _____. **Poesia completa de Alberto Caeiro**. Edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. **Mensagem**. Organização de Caio Gagliardi. São Paulo: Hedra, 2007.
- _____. **Escritos autobiográficos, automáticos e de reflexão pessoal**. Edição de Richard Zenith. Colaboração de Manuela Parreira da Silva. Traduções de Manuela Rocha. São Paulo: A Girafa, 2006.
- _____. **Prosa publicada em vida**. Edição de Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.
- _____. **Escritos sobre génio e loucura**. Edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006.
- _____. **Poesia 1931-1935 e não datada**. Edição de Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas e Madalena Dine. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.
- _____. **Poesia 1918-1930**. Edição de Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas e Madalena Dine. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.
- _____. **Poesia 1902-1917**. Edição de Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas e Madalena Dine. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.
- _____. **Cartas entre Fernando Pessoa e os directores da *presença***. Edição e estudo de Enrico Martines. Vol. II. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998.
- _____. **Poemas Ingleses**: Antinous, Inscriptions, Epithalamium, 35 Sonnets e dispersos. 3ª ed. Prefácio, traduções e notas por Jorge de Sena. Lisboa: Ática, 1987.

- _____. **Cartas de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões**. Introdução, apêndice e notas do destinatário. 2ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982.
- _____. **Obras em prosa**. Organização, introdução e notas por Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976.
- _____. **Obra poética**. Organização, introdução e notas por Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1972.
- _____. **Textos filosóficos**. Vol. 1. Estabelecidos e prefaciados por António de Pina Coelho. Lisboa: Ática, 1968.
- _____. **Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação**. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1966.
- _____. **Páginas de Doutrina Estética**. 2ª ed. Seleção, prefácio e notas de Jorge de Sena. Lisboa: Ed. Inquérito, 1964.
- PICCHIO, Luciana Stegagno. Fingimento e Testemunho: de Fernando Pessoa a Jorge de Sena [1998]. In: FAGUNDES, Francisco Cota; ORNELAS, José N. (Orgs.). **“Para emergir nascemos...”**: estudos em rememoração de Jorge de Sena. Lisboa: Salamandra, 2000, p. 259-267.
- _____. Poesia e tradição: variações sobre uma cantiga de amigo de Jorge de Sena. In: LISBOA, Eugénio. (Org.). **Estudos sobre Jorge de Sena**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984, p. 221-238.
- PIZARRO, Jerónimo. Apresentação. In: PESSOA, Fernando. **Livro do Desassossego**. Edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Tinta-da-China, 2013, p. 9-29.
- QUEIROZ, Carlos. Carta à memória de Fernando Pessoa. **Presença – Folha de Arte e Crítica**, n. 48, p. 9-11, Coimbra, jul. 1936. Edição fac-similada compacta. Tomo II. Lisboa: Contexto, 1993.
- RÉGIO, José. Literatura livresca e literatura viva. **Presença – Folha de Arte e Crítica**, n. 9, p. 1-8, Coimbra, 9 fev. 1928. Edição fac-similada compacta. Tomo I. Lisboa: Contexto, 1993.
- _____. Literatura viva. **Presença – Folha de Arte e Crítica**, n. 1, p. 1-2, Coimbra, 10 mar. 1927. Edição fac-similada compacta. Tomo I. Lisboa: Contexto, 1993.
- SALLES, Luciana. De andróginos e leprosos: as metamorfoses da Mitologia e da História na poesia de Jorge de Sena. **Metamorfoses**. Alfragide, n. 9, p. 77-85, 2008.

- SANTOS, Maria Irene Ramalho S. A hora do poeta: o *Hyperion* de Keats na *Mensagem* de Pessoa. **Revista da Universidade de Coimbra**, n. 37, p. 389-399, 1992.
- SARAIVA, Arnaldo. Jorge de Sena e Fernando Pessoa. In: SHARRER, Harvey L.; WILLIAMS, Frederick G. (Orgs.). **Studies on Jorge de Sena by His Colleagues and Friends**. Santa Barbara: University of California, Santa Barbara-Bandanna Books, 1981, p. 236-257.
- SEABRA, José Augusto. [Resposta ao inquérito de *O Tempo e o Modo*, nº 59, 1968, sobre Jorge de Sena]. In: LISBOA, Eugénio. (Org.). **Estudos sobre Jorge de Sena**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984, p. 513-517.
- SENA, Jorge de. **Poesia 2**. Obras completas. Edição de Jorge Fazenda Lourenço. Lisboa: Guimarães, 2015.
- _____. **Poesia 1**. Obras completas. Edição de Jorge Fazenda Lourenço. Lisboa: Guimarães, 2013.
- _____. **Entrevistas 1958-1978**. Obras completas. Edição de Mécia de Sena e Jorge Fazenda Lourenço. Lisboa: Guimarães, 2013.
- _____. **Fernando Pessoa & C^a Heterónima** (Estudos coligidos 1940-1978) [1982]. Edição de Mécia de Sena. Lisboa: Edições 70. 3^a edição revista e aumentada, 2000.
- _____. **Poesia de 26 Séculos: de Arquíloco a Nietzsche**. 3^a ed. Porto: Asa, 2001.
- _____. **O dogma da trindade poética (Rimbaud) e outros ensaios**. Edição de Mécia de Sena. Porto: Edições Asa, 1994.
- _____. **Amor e outros verbetes**. Edição de Mécia de Sena. Lisboa: Edições 70, 1992.
- _____. **Maquiavel, Marx e outros estudos**. 2^a ed. Lisboa: Cotovia, 1991, p. 103-112.
- _____. **A Literatura Inglesa**. 2^a ed. Lisboa: Cotovia, 1989.
- _____. **Estudos de Literatura Portuguesa-II**. Edição de Mécia de Sena. Lisboa: Edições 70, 1988.
- _____. **Estudos de Literatura Portuguesa-III**. Edição de Mécia de Sena. Lisboa: Edições 70, 1988.
- _____. **Estudos de Cultura e Literatura Brasileira**. Edição de Mécia de Sena. Lisboa: Edições 70, 1988.
- _____. **Inglaterra Revisitada**. Lisboa: Edições 70, 1986.
- _____. **Sinais de Fogo**. Edição de Mécia de Sena. 4^a ed. Lisboa: Edições 70, 1984.

- _____. **Dialéticas Teóricas da Literatura**. Lisboa: Edições 70, 1978.
- _____. Introdução Metodológica. In: **Uma canção de Camões**. Lisboa: Portugália Editora, 1966, p. 13-33.
- _____. Prefácio. In: **Líricas Portuguesas**. 3ª série. Selecção, prefácio e notas de Jorge de Sena. Lisboa: Portugália Editora, 1958, p. 9-66.
- _____; SIMÕES, João Gaspar. **Correspondência 1943-1977**. Organização, estudo introdutório e notas de Filipe Delfim Santos. Lisboa: Guerra & Paz, 2013, p. 59-69.
- SIMÕES, João Gaspar. Duas famílias de poetas [1946]. In: SENA, Jorge de; _____. **Correspondência 1943-1977**. Organização, estudo introdutório e notas de Filipe Delfim Santos. Lisboa: Guerra & Paz, 2013, p. 59-69.
- _____. Notas à margem de uma carta de Fernando Pessoa. **Presença – Folha de Arte e Crítica**, n. 48, p. 17-22, Coimbra, jul. 1936. Edição fac-similada compacta. Tomo II. Lisboa: Contexto, 1993.
- _____. **Vida e obra de Fernando Pessoa**. História duma geração. Lisboa: Livraria Bertrand, 1950.
- SILVESTRE, Osvaldo Manuel. O menino (doutor) entre os doutores. Fernando Pessoa em Jorge de Sena, nos anos 40. In: MARTINS, Patrícia; ANGHEL, Golgona; GUERREIRO, Fernando. (Orgs.). **Central de Poesia – A recepção de Fernando Pessoa nos anos 40**. Lisboa: CLEPUL/FLUL, 2011. Disponível em: <<http://www.lerjorgedesena.lettras.ufrj.br/ressonancias/pesquisa/estudos/novo-62-ainda-pessoa-e-sena/>>. Acesso em: 20 jun. 2017.
- TYNIA NOV, Iuri. Da evolução literária. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira. (Org.). **Teoria da Literatura: formalistas russos**. 4ª ed. Porto Alegre: Globo, 1978, p. 105-118.
- VIZZIOLI, Paulo. O sentimento e a razão nas poéticas e na poesia do Romantismo. In: GUINSBURG, J. (Org.). **O Romantismo**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 137-156.