
**A FACE IMPURA DO MUNDO: POESIA,
TESTEMUNHO E PAISAGEM**
The impure face of the world: poetry, testimony
and landscape

Alessandro Barnabé Ferreira Santos¹

RESUMO: Este artigo propõe uma análise da poesia de Jorge de Sena a partir da presença pulsante e originária do abjeto, compreendido como elemento estruturante na relação do poeta consigo mesmo, com o outro e com a paisagem-mundo. Partindo da teoria do abjeto formulada por Julia Kristeva, o estudo explora como a poesia seniana articula uma tensão constante entre a busca por identidade e a confrontação com aquilo que é rejeitado, marginalizado ou inquietante. A obra de Sena revela um eu lírico que se confronta com suas próprias zonas sombrias, explorando o desconforto e a repulsa como pontos de contato inevitáveis na construção da subjetividade. Essa dinâmica do abjeto emerge na relação com o outro em poemas que desvelam o embate entre *eros* e *thanatos*, amor e violência, atração e repulsa. Ao mesmo tempo, a paisagem-mundo, na poesia de Sena, é marcada por um sentido de estranhamento e deslocamento, no qual o espaço físico e simbólico se torna palco para o confronto com o abjeto — seja na figuração da morte, do exílio ou da corrupção dos ideais humanos. A análise busca demonstrar como a abjeção do mundo, longe de ser um elemento de negação ou destruição, é assimilada na poética seniana como força geradora, tensionando e recriando os limites entre o eu e o mundo, o humano e o inumano, o belo e o grotesco. Dessa forma, a poesia de Jorge de Sena inscreve-se como um campo privilegiado para a problematização das fronteiras do sujeito e da linguagem poética.

PALAVRAS-CHAVE: Abjeto; Jorge de Sena; Paisagem; Poesia; Testemunho.

ABSTRACT: This paper proposes an analysis of Jorge de Sena's poetry through the pulsating and primordial presence of the abject, understood as a structuring element in the poet's relationship with himself, the other, and the world-landscape. Drawing from Julia Kristeva's theory of the abject, the study explores how Sena's poetry articulates a constant tension between the search for identity and the confrontation with that which is rejected, marginalized, or unsettling. Sena's work reveals a lyrical self that faces its own dark zones, exploring discomfort and repulsion as inevitable points of contact in the construction of subjectivity. This dynamic of the abject emerges in the relationship with the other, in poems that expose the clash between *eros* and *thanatos*, love and violence, attraction and repulsion. Simultaneously, the world-landscape in Sena's poetry is marked by a sense of estrangement and displacement, where physical and symbolic space becomes a stage for the confrontation with the abject—whether in the depiction of death, exile, or the corruption of

¹ Doutor em Letras (Literatura Portuguesa) pela USP

human ideals. The analysis seeks to demonstrate how the abject, far from being an element of negation or destruction, is assimilated in Sena's poetics as a generative force, straining and redefining the boundaries between self and world, human and inhuman, beauty and grotesque. Thus, Jorge de Sena's poetry establishes itself as a privileged field for questioning the frontiers of subjectivity and poetic language.

KEYWORDS: Abject; Jorge de Sena; Landscape; Poetry; Testimony.

INTRODUÇÃO: JORGE DE SENA E O SUJEITO-TESTEMUNHA

Em um primeiro movimento, proponho situar Jorge de Sena enquanto poeta que reconfigura o cânone moderno, em Portugal, a partir do estatuto de sua poética do testemunho, contraposta dialeticamente às poéticas preponderantes nas décadas de 1940 e 1950 do século XX português. Essa poesia feita testemunho, ou, em dupla chave de leitura, o testemunho que se desdobra, pelas sendas de uma metamorfose ética, em poesia, haveria de estabelecer um diálogo crítico com Fernando Pessoa e seu fingimento poético, em um gesto conscientemente dialético que não apenas revisita, mas também se contrapõe e fricciona o “drama em gente” pessoano. Assim, a afirmação do testemunho como ética e do lugar central da testemunha, reconfigurando o lugar do sujeito lírico na modernidade, torna-se central no projeto poético seniano, articulando-se, simultaneamente, com uma aguda sensibilidade e fidelidade do sujeito em direção afetiva, pela via do cuidado, ao mundo e ao outro.

Uma tríade entretecida pelo testemunho: sujeito, o outro e o mundo-paisagem. Por esse diálogo seniano, concebido dialeticamente em direção a todas as tendências dominantes nas artes portuguesas “modernas”, o testemunho poético de Jorge de Sena pode ser compreendido a partir de um movimento estético que, em seu caso, é também profundamente ético e consciente de uma apreensão do mundo — ao qual, neste primeiro momento, passo a ler como “paisagem” — e do radicalmente “outro”, por meio dos sentidos plenamente ativos da visão e da audição; portanto, com o corpo em seu sentido integral, a anunciar uma corporalidade que demanda a necessária coragem de saber-se sempre “a destino” na vida, como aquele guardador de rebanhos que se deita à relva e sente integralmente a “verdade” e a vida, mas com a certeza de que este mundo nos foi dado para que o vivamos com “cuidado”:

Carta aos meus filhos sobre os fuzilamentos de Goya

(...)

E, por isso, o mesmo mundo que criemos
nos cumpre tê-lo com cuidado, como coisa
que não é nossa, que nos é cedida
para a guardarmos respeitosamente
em memória do sangue que nos corre nas veias,
da nossa carne que foi outra, do amor que
outros não amaram porque lho roubaram.
(SENA, 2013, p. 346-351)

Esse sensacionismo fenomenológico, nada à la Álvaro de Campos, que, com sua euforia moderna, quis tudo viver ao mesmo tempo, e todas as sensações, é o responsável pela captura, nas sendas da configuração do testemunho, das experiências vividas pelo poeta Jorge de Sena, seja como expectativa da vida, seja como ação diante dela, para então convertê-las em matéria poética pela metamorfose intentada. E isso, evidentemente, se passa no nível da consciência operante de um humanismo, de uma racionalidade dialética, frutos da formação marxista de Sena, que conferem à sua poesia um caráter de transmutação constante: do eu, do outro, do mundo e até dos próprios gêneros textuais. Sendo assim, poder-se-ia aventar a hipótese de que a poesia seniana não se dá ao mundo apenas na superfície do registro humilde e expectante da experiência, ou, pelo menos, não em um primeiro lance de dados.

Além disso, a obra seniana manifesta uma tensão contínua entre o “mundo” sensivelmente apreendido pelo sujeito poético e o confronto com aquilo que a sociedade rejeita ou marginaliza, ou seria isso mesmo já a antecipação desse hipérbato pelo qual o poeta afirmou, no poema “Purgatório”, de *Perseuição* (1942), que “As dores do mundo não as sofre o mundo”? De um modo ou de outro, parece lícito acreditar que a poesia-testemunho encena uma abertura ao mundo e ao outro, reconfigurando o sujeito poético-Sena, que será lido rente e cerrado ao corpo de poemas analisado neste ensaio, de onde deriva uma noção fundante do abjeto no seio do testemunho poético, com o suporte preciso do pensamento de Julia Kristeva sobre o *abjeto*, que ajuda a compreender como o poeta incorpora, em seu gesto de escrita, elementos inquietantes ou tradicionalmente excluídos e rejeitados da esfera poética.

Sendo assim, a metáfora do vaso da China, que figura no poema “La Cathédrale engloutie, de Debussy”, torna-se a imagem que norteará este ensaio, porque metaforiza a presença do abjeto na gênese da consciência poética seniana, ao emergir e inscrever-se enquanto memória de sua própria ética. Para tanto, procederei ao exame da relação sujeito-mundo na poesia-testemunho de Jorge de Sena, a partir da “pequenina luz” seniana, cujo

itinerário descrevo brevemente a seguir: i) apresentação e descrição da cena visual e auditiva que estrutura “«La Cathédrale Engloutie», de Debussy” e que, sob a metáfora da queda do vaso chinês, representa o surgimento da consciência poética em Jorge de Sena. A partir desse evento simbólico, “as feridas abriram-se-lhe para sempre”, marcando uma transformação irreversível em sua percepção de mundo e, consequentemente, em sua expressão poética; ii) por uma ilação lógica, se é assente a conclusão de que, se o “dedo sujo” do poeta infecta toda a pena que produz o seu testemunho poético, logo toda a obra é infecta e “suja”. Sendo assim, em um segundo movimento deste ensaio, dois poemas serão convocados para o diálogo: “Gazela da Ibéria” e “Céfalo e Prócris” e iii) por fim, a análise da relação do sujeito com as paisagens e com o “abjeto do mundo”, investigando como esses elementos estruturam sua visão poética e dialogam com a experiência da errância e do testemunho.

O POETA NA LEPROSARIA – O DIÁLOGO E CONVÍVIO DA POESIA

Ao ver o gesto poético de Jorge de Sena a partir da cena descritiva que ele apresenta ao leitor em sua “«La Cathédrale Engloutie», de Debussy”, poema de abertura de *Arte de Música* (1968), toma-se real consciência da dimensão ética do testemunho poético seniano, antes intuída ou pressentida pela leitura de poemas escritos e reunidos em livros anteriores àquele de 1968. Livro esse que, como pode notar o leitor familiarizado com a literatura portuguesa, apareceria quase a meio caminho da produção literária do poeta, que principiou a escrever bons ou maus versos, propriamente, no ano de 1936, como declarou no prefácio à *Poesia-I*, texto que se reveste de luminosidade ao traçar linhas mestras de leitura de sua própria obra e que a ilumina mesmo em leituras interpretativas mais recentes, assim como de seu ofício originário, o de poeta, que somente findaria quando ele precocemente “desaparece”, em julho de 1978, para tomar de empréstimo as palavras de José-Augusto França, vítima de um câncer:

O desaparecimento de Jorge de Sena, em Junho de 78, foi um acontecimento que ultrapassou de muito a desejável vida literária nacional, tal como a ultrapassava a acção do poeta falecido, nestes últimos tempos sobretudo – últimos que ele sabia serem, condenado à morte como fora condenado à vida e à pátria que levava nas solas de emigrante (FRANÇA, 1978, p. 60).

França (1978) sintetiza sabiamente essas palavras neste epitáfio ao poeta que, testemunha que fora de uma vida, de um mundo e do outro, viu-se condenado, como pontuou o crítico, à “vida” e à “pátria” portuguesa que carregou consigo em seus múltiplos destinos de exílio: Brasil (1959–1965) e Estados Unidos (1965–1978). Ora, o julgamento de França não é demasiado, uma vez que identifica a perenidade sintomatológica da terra portuguesa no poeta, além de, ao avançar na leitura, sugerir linhas de força constituintes que se mostram evidentes em “«La Cathédrale Engloutie», de Debussy”, e as enumero: i) a transformação ou metamorfose do sujeito pela música; ii) a abertura às “fissuras da vida”; iii) o compromisso ético que deriva dessa fissura; e, em síntese, a própria constituição do testemunho poético enquanto caminho trilhado por Jorge de Sena pelas veredas da poesia.

Interessa-me, portanto, neste segundo movimento do ensaio, buscar entender, sobretudo, a relação verbo-visual entre o movimento da queda do vaso da China, pomposo, e os sons de seu estilhaçamento ao chão, bem como a peça musical que tocava durante esse intervalo, o Prelúdio n.º 10 para piano, de Claude Debussy. Aliás, essa relação é, em si mesma, anunciada desde o título dado ao poema, bem como por sua inserção em um livro que haveria de continuar a linhagem estético-formal de *Metamorfoses* (1963), no precioso sentido de promoverem, cada obra à sua maneira inventiva, o diálogo da poesia com as outras artes, assumindo a centralidade da forma poética na constituição da obra seniana. E, no caso de *Arte de Música*, não seria despiciendo assinalar a inventividade do monstruoso Sena, como destacou Gilda Santos (1989), ao operar uma, suponho, éfrase musical e, portanto, absolutamente moderna, ou mesmo em trânsito entre uma concepção clássica e outra moderna. Segundo Lydia Goehr, há duas formas de a música se relacionar com a éfrase, isto é:

One way in which music and ekphrasis join hands is when a piece of descriptive speech or writing brings an image or scene of music before the imagination (the ‘mind’s eye’). Here, attention is paid to the musical subject matter or point of the text or to the rhythm and tunefulness of its delivery. This way, the less familiar of the two ways I consider in this essay, accords with an ancient view of ekphrasis drawn from Roman theories of rhetoric and associated practices of oratory. It persuades us to expand our concept of music beyond its modern medium restriction to the pure art of tone to accommodate music’s principles, practices, persons, and instruments. From Philostratus the

Elder to Thomas Mann, and far beyond, examples of this verbal musical ekphrasis are numerous and wide ranging (GOEHR, 2010, p. 389)².

Assim, ao aceitar uma outra possibilidade de que o poema estaria a tratar do modo como a poesia dialoga com a tradição, no sentido que Octavio Paz lhe atribui, ou com uma certa tradição, ainda assim o tom conferido a cada verso do poema indicaria que, para Jorge de Sena, a relação com essa tradição haveria de se dar de outra maneira que não pela inspeção ingênua das chagas de outros poetas; e seria importante lembrar o diminuto “Lepra”, que, por isso mesmo, é prenhe de uma concentração estilístico-poética que afirma pacientemente a presença do abjeto no ser do poeta e, portanto, na própria poesia, afinal: aquilo que advém da leprosaria, como produto, é a própria lepra. E isso, afirmo, não diz respeito apenas à poesia seniana, mas à poesia em geral, embora, no poeta das metamorfoses, anuncie-se de modo modelar em *Perseguição* (1942), como pode ser lido no poema, que cito:

Lepra

A poesia tão igual a uma lepra
.....
E os poetas na leprosaria
vão vivendo
uns com os outros,
inspecionando as chagas
uns dos outros.
(Sena, 2013, p. 46)

A poesia sob o signo da lepra traduz-se, de fato, em uma “imagem inusitada”, como apontou Luciana Salles (2019), que, em comentário bastante frutífero ao poema, situa o poeta no lugar fundante e potente do trânsito permanente, do diálogo inelutável entre o sujeito e o outro, o mundo e as demais artes: reconhecidamente assente o diálogo de sua poesia com as outras

² Tradução livre: “Uma maneira pela qual a música e éfrase se unificam acontece quando uma peça de discurso narrativo ou uma escrita descritiva suscita uma imagem ou cena de música diante da imaginação. Nesse caso, a atenção é dada ao conteúdo musical, ao ponto do texto ou ao ritmo e à melodia de sua entrega. Desta forma, a maneira menos familiar das duas que considero neste ensaio, está de acordo com uma visão antiga da éfrase, baseada em teorias romanas da retórica e associada a práticas de oratória. Ela nos persuade a expandir o nosso conceito de música para além da sua restrição moderna ao meio puramente tonal, para acomodar princípios musicais, práticas, pessoas e instrumentos. De Filostratus, o Velho, e Thomas Mann, e muito além, os exemplos desta érafe verbo-musical são numerosos e amplos” In: *British Journal of Aesthetics* Vol. 50 | Number 4 | October 2010 | pp. 389–410.

artes, recriando-as e, ao mesmo tempo, como num jogo de espelhos, devolvendo-as ao mundo de modo transfigurado, o poema opera, afinal, como mecanismo que modifica a forma de se olhar para as obras de que parte, agudizando o próprio processo ecfrástico que poderia apenas supor a “mera” descrição verbal de objetos visuais. Instala-se aí, na escritura seniana, um radicalmente outro protocolo de leitura: do texto-suporte (pintura, escultura, fotografia, música) e do próprio poema.

Ainda sobre o inusitado da imagem, caberia assinalar que, em “Lepra”, é a primeira vez que aparece a inscrição do abjeto na poesia seniana. Os poemas que figuram antes dele apenas anunciariam a temática do abjeto que, evocada pela inscrição de imagens menos “inusitadas”, não radicalizam a experiência que põe o sujeito poético-Sena diretamente ao rés do chão, caminho, aliás, de toda a poesia. Ainda, cito Salles (2019), que argumenta a seguir:

Sem a beleza ecfrástica dos poemas-pintura ou a melopéica vibração dos poemas-música. Define-se a poética seniana inteira assim: pela fatalidade do contágio, pela parceria com o outro, pela importância do diálogo, pela celebração da poesia como algo que não se escolhe mas se contrai de modo orgânico, físico, por um manejo de linguagem que tenha a capacidade de converter até lepra em signo ético e estético (SALLES, 2019, p. 24).

Em “Lepra”, as “imagens inusitadas” situam-se em um plano de forte abjeção, anunciado já em seu título, que convoca os sentidos da própria doença, uma das formas mais potentes de abjeção, a seguir os passos de Julia Kristeva (1982), em sua relação com a escrita poética. Nesse curto poema, escrito em 3 de julho de 1939, o sujeito poético afirma seu projeto poético ao situar a comunidade de poetas, sem distinção, no espaço da leprosaria. Situados nesse espaço infecto, sofrem, os poetas, a terrível condição de estarem permanentemente “infectados” pelo fazer poético, porque a poesia é “lepra”. O poeta não se isenta dessa infecção e, ao inspecionar as “chagas/ uns dos outros”, também inspeciona as do mundo e as de si, porque, desde a configuração de sua consciência poética, como se acompanhará na leitura de “«La Cathédrale Engloutie», de Debussy”, as fissuras da vida abriram-se nele para não mais se fechar, pois é diante de papéis velhos e do lixo do mundo que a poesia se torna lepra, abjeto em sua “pureza”, com potencialidade de salvação, ou melhor, de transformação dos seres e do mundo.

Leon S. Roudiez comenta, em nota inicial à sua tradução da obra de Kristeva, que: “When the original version of this book was published in France

in 1980, critics sensed that it marked a turning point in Julia Kristeva's writing" (Roudiez, 1982, p. 7), ou seja, a obra apresenta preocupações menos misteriosas ou difusas, se comparada ao conjunto da produção de Kristeva, o que resultará em um grande ensaio cuja preocupação formal e o alinhamento dos conceitos, portanto teoréticos, são bastante evidentes. Ora, isso parece se confirmar na estrutura do texto de Kristeva, que prende o leitor interessado desde a primeira linha, ou melhor, já no título da primeira parte do primeiro capítulo: "Neither subject nor object" ("Nem sujeito, nem objeto"). O título, na realidade, já é uma afirmação pela negativa daquilo que a estudiosa considera como abjeção, pois não se trata nem de uma relação estabelecida entre o fenômeno estudado e o sujeito, nem entre ele e um objeto. Em seguida, Kristeva (1982) comenta que:

When I am beset by abjection, the twisted braid of affects and thoughts I call by such a name does not have, properly speaking, a definable *object*. The abject is not an ob-ject facing me, which I name or imagine. Nor is it an ob-jest, an otherness ceaselessly fleeing in a systematic quest of desire. What is abject is not my correlative, which, providing me with someone or something else as support, would allow me to be more or less detached and autonomous. The abject has only one quality of the object -- that of being opposed to I (KRISTEVA, 1982, p. 1)³.

A abjeção não trata então de ser uma *atitude* frente a um sujeito (outro) ou a um objeto, antes o fenômeno da abjeção revela ser algo intrínseco ao próprio sujeito, e a sua única semelhança com o objeto é o fato de ser algo constituído em oposição ao "Eu" (no sentido freudiano). Entretanto, aquilo que é abjeto e que vive dentro do "Eu" é constantemente impelido a ser expulso. O abjeto não fala, não se comunica, mas Julia Kristeva o examina a partir de uma articulação muito própria que enreda a crítica (ela) e o leitor, cuja articulação somente é possível pela via da percepção da influência de Hegel e de Freud em seus trabalhos, mas sobretudo em *Powers of horror*, como aponta a estudiosa Thea Harrington (1998):

³ Tradução livre: "Quando sou solapado pela abjeção, a trança retorcida de afetos e pensamentos que eu chamo por esse nome não tem, propriamente falando, um objeto definido. O *abjeto* não é um *ob-jeto*/objeto diante de mim (me encarando), o qual nomeio ou imagino. E nem é um objeto, uma alteridade que foge incessantemente em uma busca sistemática do desejo. O *abjeto* não é aquilo que é meu correlato, que, providenciando a mim alguém ou algo como apoio, permitiria a mim ser mais ou menos desapegado e autônomo. O *abjeto* tem apenas uma única qualidade do objeto – a de ser oposto ao Eu."

Besides observing how critics read her work, we must note Kristeva's own specific engagement with the philosophical and psychoanalytic traditions, exemplified by her work on Hegel and Freud, to see how the performative nature of her work reveals her own enactment of a practice that critiques these traditions-to allow to speak that which cannot speak (the abject)⁴.

Isso acima é uma prévia de como se articula o conceito de abjeto na obra de Julia Kristeva. O ensaio busca traçar um amplo desenho da experiência do abjeto em diversos níveis: o primeiro contato, ou melhor, a primeira percepção da e com a abjeção pela via do alimento, sobre o que a crítica afirma: “Food loathing is perhaps the most elementary and most archaic form of abjection” (Kristeva, 1982, p. 2). A aversão ou o nojo diante da comida, que não é um outro, tem como consequência um expurgo que nada mais é do que o do próprio eu, tendo em vista que a relação do sujeito com a comida não acontece no território da alteridade, ou seja, a comida não é um outro para o eu.

Essa mesma relação ocorre diante do cadáver (*corpse; cadaver; cadere, to fall*), que “[...] seen without God and outside of science, is the utmost of abjection” (Kristeva, 1982, p. 4). Em uma situação e na outra, a abjeção e o abjeto parecem estar sempre no limiar em que a destruição do eu estaria prestes a acontecer.

Por outro lado, Kristeva chama a atenção para outras experiências do abjeto: a perspectiva mítico-histórica, que leva à análise do abjeto na experiência judaico-cristã; a relação do “Eu” com o “Uno”, vinculada também à experiência com o sagrado judaico-cristão; a experiência do exílio, que desloca a pergunta do exilado de “Quem sou eu?” para “Onde estou eu?”; a experiência da doença (lepra) enquanto deterioração externa do corpo; e, por fim, a forma como o “Eu” e o “abjeto” se relacionam em autores diversos (Dostoiévski, Proust, James Joyce), até desembocar em Louis-Ferdinand Céline. O capítulo 3 de sua obra, inclusive, é aberto com uma citação de Bataille:

⁴ Tradução livre: “Além de observar como os críticos leram a sua obra (de J. Kristeva), nós devemos perceber o específico engajamento próprio de Kristeva com as tradições filosófica e psicanalítica, exemplificado pelo seu trabalho sobre Hegel e Freud, para ver como a natureza performativa do seu trabalho revela a sua própria representação de uma prática que critica essas tradições – permitir falar aquilo que não pode falar (o abjeto)”.

Abjection [...] is merely the inability to assume with sufficient strength the imperative act of excluding abject things (and that act establishes the foundations of collective existence).

[...] The act of exclusion has the same meaning as social or divine sovereignty, but it is not located on the same level; it is precisely located in the domain of things and not, like sovereignty, in the domain of persons. It differs from the latter in the same way that anal eroticism differs from sadism (BATAILLE, *Essais de sociologie*)⁵

O VASO DA CHINA QUE VAI AO CHÃO – ABREM-SE AS FISSURAS DA VIDA

Entre o poema “Lepra”, escrito em 1939, e este de que me ocupo agora, passam-se 25 anos nos quais Jorge de Sena publicou obstinadamente. Entre um poema e outro, muitos textos carregam o signo do abjeto, inscrito no diálogo que o poeta conscientemente manteve com tudo aquilo que se rejeita. Sigo o rastro do “leproso” para, então, descobrir que a sua “leprosaria” tem endereço mais ou menos perene: “«La Cathédrale Engloutie», de Debussy”, poema escrito em 31 de dezembro de 1964 e que abre *Arte de Música* (1968). O poema orchestra uma gênese que, pela discursividade narrativa, leva o leitor ao instante significativo do surgimento de uma consciência poética, a do jovem Sena, que logo é musical; e, nesse sentido, sua poesia é principalmente originária, como se nascesse da própria música.

O poema, ao derivar de um “momento musical” que suscita o surgimento da “poesia” no sujeito, é, portanto, metapoético, na medida em que encerra, em sua constituição, alguns aspectos fundamentais da poesia seniana que foram mencionados anteriormente e são reforçados enquanto compromisso ético e estético. Antes de seguir ao poema, um dado biográfico importante para a leitura que venho construindo até aqui: este poema é escrito no Brasil, destino em que o autor cumpriu seu segundo exílio; o livro, contudo, é publicado quando ele já se encontrava, desde 1965, em solo americano, para cumprir seu derradeiro exílio. Ao poema, então:

«La Cathédrale Engloutie», de Debussy

⁵ Tradução livre: “A abjeção é meramente a inabilidade de assumir com suficiente força o ato imperativo de excluir coisas abjetas (e este ato estabelece as fundações da existência coletiva). O ato de exclusão tem o mesmo significado da soberania divina ou social, mas está localizado no mesmo nível; ele está localizado precisamente no domínio das coisas, e não no domínio das pessoas. Ele se diferencia deste último da mesma forma que o erotismo anal se diferencia do sadismo.”

E, afinal, de que “perdão” fala o poeta, agora adulto, ao recuperar uma memória antiga? O perdão de que fala seria em relação à consciência poética derivada daqueles “acordes aquáticos”, de modo que ele nunca mais pôde ser o mesmo, ou seria ele, “perdão”, a reforçar a personificação da música que, como igual, agora escuta o poeta? Ao poema:

[...]

Um dia, no rádio Pilot da minha Avó, ouvi
uma série de acordes aquáticos, que os pedais faziam pensativos,
mas cujas dissonâncias eram a imagem tremulante
daquelas fendas tênues que na vida,
na minha e na dos outros, ou havia ou faltavam.
Foi como se as águas se me abrissem para ouvir os sinos,
os cânticos, e o eco das abóbadas, e ver as altas torres
sobre que as ondas glaucas se espumavam tranquilas.
Nas naves povoadas de limos e de anêmonas, vi que perpassavam
almas penadas como as do Marão e que eu temia
em todos os estalidos e cantos escuros da casa.
Ante um caderno, tentei dizer tudo isso. Mas
só a música que comprei e estudei ao piano me ensinou
mas sem palavras. Escrevi. Como o vaso da China,
pomposo e com dragões em relevo, que havia na sala,
e que uma criada ao espanear partiu,
e dele saíram lixo e papéis velhos lá caídos,
as fissuras da vida abriram-se-me para sempre,
ainda que o sentido de muitas eu só entendesse mais tarde.

[...]

(SENA, 2013, p. 385-387)

Há duas cenas musicais que gostaria de destacar dos versos acima: a primeira diz respeito à abertura inicial a que o sujeito é lançado. Trata-se de um momento musical, pensativo, no qual se projeta mentalmente a Catedral de Ys, sobre a qual Claude Debussy construiu a sua catedral aquática. Entretanto, a audição da peça provoca no jovem Sena uma segunda abertura: uma abertura às “fissuras da vida”, agora abertas para sempre. Entre uma abertura e outra, sai-se aparentemente de um registro musical (ouvir) para um instante visual (ver), na medida em que a passagem de uma à outra se dá a partir do momento em que o vaso da China, “pomposo e com dragões em relevo”, vai ao chão, chamando a atenção do poeta para o que dali sairia: “lixo e papéis velhos lá caídos”. Uma observação: o barulho estridente do vaso estilhaçado alia-se ao som de fundo da catedral, tornando ainda mais complexa a relação do sujeito com essa música.

A catedral de Ys não existiu fisicamente enquanto lugar, a não ser nos lugares da memória daqueles que travaram contato com a sua lenda, ou em outra chave na memória daqueles que ouviram a peça debussiana, cuja audição atenta faz perceber, através de acordes crescentes e decrescentes, os movimentos de subida e descida da catedral aquática de que fala a lenda antiga. Ainda, a catedral aquática e a música, ainda que não descritas no poema ecfrástico de Jorge de Sena, porque ali a música serve ao propósito da meditação, que tem como questão fundamental o próprio nascimento de uma consciência poética do testemunho. Se em “Lepra” fica clara a formulação do testemunho poético a partir de um diálogo do Autor com outros “poetas”, mas na chave oposta aos moldes da época, e mesmo de um diálogo que ele mantém com o mundo e tudo aquilo que o medeia, o metapoema musical trata do seu diálogo com as outras artes, a música sobretudo, caráter essencial de sua poesia.

É novamente esse “lixo”, esses “papéis velhos” que saem do pomposo vaso da China, assim como o “dedo sujo”, anteriormente “ardente”, que reaparecem como imagens potentes a ecoar no espaço da leprosaria com que Jorge de Sena convoca tantos e diversos objetos estéticos. Afinal, trata-se de imagens fundantes de uma perspectiva abjeta que desloca o sujeito, fricciona sua identidade e também acena para seu aspecto insubmisso, precisamente porque aquilo que é abjeto não é aceito e se vê socialmente rejeitado.

Do mesmo modo, na imagem da Gazela de bronze da Ibéria, sustentada no espaço sobre três pernas, porque uma se perdeu ou foi perdida, o abjeto se manifesta não apenas na meditação sobre o horror dos acontecimentos de guerra que o poema descreve, mas também na própria descrição verbal dessa ausência. O corpo mutilado do animal, fragmentado e, por isso mesmo, abjeto, é posto em destaque como aquilo que suscita a meditação e reorganiza o próprio poema, que se encerra com um verso praticamente idêntico ao inicial: “Suspensa nas três patas se repousa” (Sena, 2013, p. 307) e “Suspensa nas três patas,/ porque se perdeu.” (Sena, 2013, p. 307):

Gazela da Ibéria

Há muito tempo que esse povo – qual? –
violado foi por invasões, e em sangue,
em fogo e em escravidão, ou só no amor
dos homens que chegavam em navios
de longos remos e altas velas pandas
se dissolveu tranquilo, abandonando
os montes pelos vales, a floresta

pelas escarpas onde o mar arfava
nas enseadas mansas e nas praias,
e as fontes límpidas por rios que,
entre a verdura, sinuosos iam.
(SENA, 2013, p. 307)

Jorge de Sena coloca-se como sujeito-testemunha da História e das histórias; por isso, na tessitura do poema, o sujeito não define qual “povo” em específico sofreu os abusos da violação institucional — embora se possa aventar qual seja — promovida pela empresa do tráfico escravagista e por toda a sorte de indignidades sustentadas e impostas pelas diversas instituições oficiais ao longo de séculos de humanidade. Nesse sentido, esse “povo” poderia ser africanamente localizado e identificado, e, de fato, parece haver esse chamado, além de o poeta certamente direcionar seu olhar atento para o fluxo da História, que acompanha sentado naquela produtiva cadeira, criada da angústia, para assistir à noite — formulação construída em dois momentos de “Nocturnos”, de *Perseguição* (1942), na segunda e na quarta partes:

II

Cria-se da angústia uma cadeira para assistir à noite.

E a noite que é como alguém que desce,
cheio de confiança,
os degraus de uma escada própria interminável
– os degraus serão sempre os mesmos,
nunca haverá outros degraus no fundo.
(...)

VII

Cria-se da angústia uma cadeira para assistir à noite

Evidentemente, se o sujeito testemunha a suspensão do tempo, metaforizado por aquela Gazela de três patas, igualmente o poeta chama o leitor à atenção para a mutilação dos corpos humanos, quando afirma, no poema “Deméter”: “É um monstro em pregas vastas, sem cabeça,/ sem pernas e sem braços.” (Sena, 2013, p. 309) É só busto, apenas formas, mas que encenam, igualmente, a beleza inaudita, que a torna um “monstro delicado”.

É um monstro delicado. Peso bruto,
uma matriz de estátuas. Sob o céu,
sob astros cintilantes, e ante as ondas
que como o vento vão lambendo pregas

e pregueando a superfície lisa,
a vida vai rompendo a casca da montanha,
e do ovo sai proporcionada e pura,
alada em passos de que o corpo se ergue,
e de cabelos suspendendo a altura.
Ó terra, ó monstro, ó pedra, ó doce manto
que os véus recobrem temporais e eternos!
Sem pernas e sem braços, sem cabeça,
ó torso e joelhos, seio sem palavra,
ó estátua prometida, carne imaculada!
(SENA, 2013, p. 309-311)

SIGNOS DO *ABJETO* – O SUJEITO E A PAISAGEM-MUNDO

Esse abjeto fundamental, que percorre os corpos fraturados, como nos poemas acima, evidenciando amplamente as veias sangrentas de uma história não oficialmente contada, em favor das glórias evocadas em nome da expansão da fé e do progresso, ecoa abundantemente no poema “Céfalo e Prócris”, que apresenta um itinerário descritivo de Eros, amante-amador, ainda que o resultado, no poema, seja a morte — Thanatos —, a morte por ou de amor.

O quadro de Piero di Cosimo, pintura-base do procedimento ecfrástico do poema, certamente suscita o testemunho poético para dar notícia da morte por amor, oferecendo o elemento visual de que o poema é, para além de uma “descrição verbal”, que não o conforma integralmente, uma profunda e elaborada meditação sobre os enganamentos e a farsa do amor. Entretanto, parece vir dos deuses essa corrente que vincula atavicamente o destino dos homens à miséria humana. De Acéfalos, o fauno, e Prócris, a ninfa, descende essa humanidade que, sob uma “sombra luminosa” persistente:

a geração dos deuses; se de enganamentos,
de mutações, de incestos, e de crimes,
é feita a liberdade de nascer-se humano
«nem do céu, nem da terra, nem mortal
nem imortal, mas livre e altivo artista
que o próprio ser esculpe e que o modela
na forma preferida» - o canto e a morte,
o roubo e a dádiva, e o doce orvalho
nas folhas matutinas, como a espuma
que às praias vem qual sêmen de Cronos,
cinzel e a pedra são, gesto e modelo,
esse modelo ignoto, entre o devir e as coisas,

e que se perde, livre, quando Prócris morre,
e se demora, altivo, quando a mata Céfalos.
(SENA, 2013, p. 327)

O último poema a que gostaria de aludir ao fim desse ensaio é “Carta aos meus filhos sobre os fuzilamentos de Goya”, suscitado pelo “Tres de Mayo de 1808 em Madrid”, de Francisco de Goya. O poema-carta — ou seria uma carta-poema amplamente confessional? — possui um endereçamento imediato, os filhos do poeta, já no título, e uma dúvida metódica com vocativo, “Não sei, meus filhos, ...”, que rapidamente se desloca, nas dobras do poema, para um lastro universal, tensionando o testemunho poético do particular ao universal. O poema, que é quase uma depuração poética, estrutura-se nas sendas e nas frestas de nossa mais escondida e esquecida humanidade, lembrando-nos, verso a verso, de que ele é também sujeito e agente da História, porque está conectado ao fio de cadeias que liga irremediavelmente o primeiro homem aos demais homens. A “Carta...” opera, assim, radicalmente na fissura que habita o nosso ser, desvelando-nos, desnudando-nos, roendo por dentro e evidenciando a dura verdade que se amargura e se ignora. Ao fim e ao cabo, o poema funciona como recado de alguém querido à consciência de nossa própria humanidade.

O princípio ideal da constituição do mundo é o de que ele fosse “Um mundo em que tudo seja permitido,/ conforme o vosso gosto, o vosso anseio, o vosso prazer/ o vosso respeito pelos outros, o respeito dos outros por vós.” (Sena, 2013, p. 347). Isso não apenas para Jorge de Sena, mas para toda uma ordem de pensadores que se ocuparam de preocupações humanistas. Tal formulação tem relação fundamental com o exercício da liberdade plena, que garante ao sujeito e ao outro a possibilidade de viver respeitosamente. Entretanto, o poeta amarga ter consciência de que o mundo, enquanto cadeia de sucessos da História, pode ser algo completamente diverso e resvalar em regimes autoritários que cerceiam as liberdades individuais, como o foram o Estado Novo e a ditadura brasileira. É nesse instante meditativo que o poeta alude ao mais puro abjeto, aquele que conduz à condenação pública de corpos — sob os mais diversos métodos de aniquilamento promovidos pelas instituições oficiais. Eis aí o descritivo do corpo mutilado, estripado, esfolado, queimado e gaseado; aí está o corpo-abjeto, no poema:

[...]
Um dia sabereis que mais que a humanidade
não tem conta o número dos que pensaram assim,
amaram o seu semelhante no que ele tinha de único,

de insólito, de livre, de diferente,
e foram *sacrificados, torturados, espancados*,
e entregues hipocritamente à secular justiça,
para que os liquidasse «com suma piedade e sem efusão de sangue».
Por serem fiéis a um deus, a um pensamento,
a uma pátria, uma esperança, ou muito apenas
à fome irresponsível que lhes roía as entranhas,
foram *extirpados, esfolados, queimados, gaseados*,
e os seus corpos amontoados tão anonimamente quanto haviam
[vivido,
ou suas cinzas dispersas para que delas não restasse memória.
(SENA, 2013, p. 348)

Esta cadeia textualmente inscrita no branco da página que grava, marca e inscreve a presença do *corpo* nas suas mais variadas acepções e formatos, e que aqui se destaca por ser o corpo-morte, corpo degradado, corpo-abjeto, vincula imediatamente estes poemas acima comentados com o movimento sonoro e aquático da Catedral de Ys de que se comentou no movimento anterior. A cadeia é inescapável.

Decerto, a aparente contradição desvelada pela queda do vaso expõe Jorge de Sena a uma revelação profunda: o som emergente das catedrais, suscitado pela peça de Debussy e somado ao movimento descensional do vaso da China, fazem-no perceber que, assim como o vaso, a vida humana e o mundo assim se apresentam, e assim se impõem a todos nós, quase que indistintamente: como queda e abismo. Não há interesse em saber do interior, e aliás tudo o que provoca a contradição entre esta amostra decorativa externa e a porção de nós abjeta, que a todo custo é reprimida e represada pela ideologia dominante tende a ser ejetado. Uma vez diante do lixo do mundo que sai do vaso quebrado, o poeta toma consciência formal de que as artes, e sobretudo a poesia, não poderiam alhear-se do mundo, tanto quanto ele também não. Nesse sentido é que a imagem da “mesa” e a da “cadeira” operam como estruturas fundamentais (metáforas) que simulam o espaço de convívio do poeta com tudo aquilo que a realidade objetiva apresenta: sublime e grotesco, objeto e *abjeto*.

Sobretudo em relação a este último, o abjeto, a poesia de Jorge de Sena em análise encontrou espaço fértil para proceder a um testemunho poético que dá a ver cenários e cenas nos quais a identidade humana é posta em risco ou se apresenta fragmentada, seja porque a defesa de um mundo igualitário e justo encerra conflitos com as instituições vigentes — em tempos de ditadura, como os que o poeta viveu, esse embate aparece de maneira bastante relevante

—, seja porque o poeta se coloca diante do outro, em diferença, a fim de mostrar a verdade incômoda, mas necessária, que por todos é ignorada.

Também na representação que faz do corpo, ora apresentado por meio de partes fundamentais (“boca”, “dedos ardentes”, “dedo sujo”, “mãos”, “cabelos”) que encarnam um erotismo importantíssimo para a poesia seniana, ora, quando esse mesmo corpo, fragmentado, apresenta-se como espaço degradado, evocando a doença e a morte “lepra”, o abjeto se impõe como categoria central. E sem descurar da incursão que faz pelo sagrado, de maneira constante, perturbando as ordens originárias, ora elevando o vocativo “Deus” ao grau zero do vazio, ora dirigindo-se a “ele” como quem se dirige ao próprio leitor em súplica. Isso apenas para relembra algumas das searas em que o abjeto se torna preponderante na poesia seniana. A lista, evidentemente, poderia ser mais longa.

Nesse sentido, a leitura dos poemas chega a um último movimento, importante vetor da poesia seniana: a meditação. A poesia do testemunho é, por princípio, meditativa, o que sugere um sentido de abertura semelhante àquele que o sujeito poético enuncia na catedral debussiana: meditar, para Jorge de Sena, implica a tomada de uma posição que é expectativa, mas vigilante; portanto, exige uma certa distância do mundo e do outro, sem que daí derive um alheamento do poeta.

De fato, a distância é necessária para que ele veja e escute muito bem o mundo e o outro, em suas variadas matizes. O poeta distancia-se, aparentemente, do mundo para, no movimento seguinte, incorporá-lo integralmente à sua meditação profunda, sensível e aguda.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A poesia de Jorge de Sena convocada acima, para efeito de análise do abjeto fundante e formador, bem como para a sustentação do argumento central desta tese, dá conta das múltiplas convivências engendradas pelo processo testemunhal seniano, o qual abre uma estrutura dialética com os outros, com o próprio ato de escrita, resignificando-o e transmutando-o incessantemente, e igualmente com a tradição de que foi exímio conhecedor e inegável herdeiro — aquela a que Eduardo Lourenço (2010) tão acertadamente chamou de “dialéctica dos contrários”, sobre a qual Jorge de Sena opera um movimento de transmutação fulcral para uma poesia que transforma tudo e todos.

Isso serve também para tratar da relação complexa que o poeta haveria de manter com as diversas sendas poéticas surgidas no panorama

português das décadas de 1940 e 1950. O especialista melhor o explica:

As relações de Jorge de Sena com as poéticas neo-realista e surrealista, sobretudo com a primeira, estão longe de estar estudadas ao nível das práticas verbais, e não apenas ao nível das intenções programáticas, níveis estes, no que toca ao neo-realismo, bem pouco coincidentes, o que torna a questão ainda mais complexa. Porém, não podendo usufruir da (des)vantagem de estudos prévios, esse confronto terá aqui um carácter mais exploratório que sistemático, sem outra pretensão que a de contribuir, de um modo parcelar e fragmentário, para um futuro estudo concentrado de tais relações. A questão não poderia, no entanto, ser ignorada, devido por um lado, a pontos de partida ideológicos aparentemente comuns, e por outro, à manifesta consciência, por parte de Jorge de Sena, de algumas afinidades divergentes, quer em relação ao neo-realismo, quer em relação ao surrealismo, dois movimentos que parecem excluir-se mutuamente, mas que o poeta irá submeter a uma «transmutação dialéctica dos contrários» (DLT 216) (LOURENÇO, 2010, p. 25).

À guisa de conclusão do que aqui tentei refletir, importa frisar que há uma distância que marca a primeira audição da peça de Debussy e o gesto de escrita do poema que encena o surgimento de uma consciência poética agudizada no poeta. A essa distância serve a meditação, configurando o carácter ecfrástico de uma poesia que é sempre um convívio não alheado: com os outros (poetas), com o mundo e com as demais artes. E acrescento: com a grande sujeira do mundo, da qual o poeta não se esquiva nem se desvia; antes, trava com ela um embate intenso, de onde deriva um conjunto de atitudes poéticas, das quais a síntese dialéctica não me parece ser, de modo algum, alguma delas, senão por meio de uma negatividade que lhe parece superior, igualmente estruturantes no testemunho poético.

Jorge de Sena coloca-se diante do abjeto que constitui o próprio mundo: a miséria humana, as contradições da vida pública, a falta de dignidade — ou sua escassa existência — e a impossibilidade do ser-se, em tempos indigentes, sufocantes e nauseabundos, como bem formulou Pedro Oom em sua pergunta abjeccionista. O “ar é vômito” e “nós seres abjetos”. O poeta não respondeu efetivamente à pergunta de Oom, ao que se sabe, mas é interessante pensar que uma poesia composta de “fezes”, “suor” e “sangue”, manipulados por um “dedo sujo”, no espaço da leprosaria que antecipa a mesa-mundo, é a própria resposta abjeta à negação do abjeto: em um mundo e em um tempo nos quais se ignora, por todos, tudo quanto há de injustiça, insalubridade,

depredação da condição humana e impedimento do livre exercício amoroso — de todas as possibilidades de corpos e de amores —, levanta-se o testemunho poético em favor daquilo que lhe é essencial: a liberdade.

E sobre essa matéria amorosa, é importante não descurar da importância fundamental que Jorge de Sena dedica lhe confere em sua produção poética, que reúne alguns dos melhores exemplos de lírica amorosa-sentimental do século XX, caudatária dos sôbolos rios que vão desde o cancionero medieval lírico-amoroso. E o amor é também objeto de disputa no território do *abjeto*, sobretudo quando a concretização desse amor encerra disputas amorosas pouco hegemônicas que se inscrevem fora das práticas regularmente aceitas pelo escrutínio social de toda uma moralidade cristã. E isto mesmo quando se volta o olhar para o pensamento vanguardista de um certo Surrealismo francês cujos membros, ao responderem um inquérito sobre sexualidade, manifestam as mais atrozes opiniões sobre a experiência amorosa homossexual, por exemplo, considerando-a, inclusive abjeta. Note-se a postura de Jorge de Sena em diferença, tanto neste último poema quanto em “Filmes pornográficos”, que encerra uma enquete sobre pornografia, a que Jorge de Sena respondeu, e cito o poema:

Filmes pornográficos

Estes que não actores se alugam para filmes
da mais brutal pornografia crua
em que não representam mas só fazem
tudo o que possa imaginar-se e a sério
com a máquina espreitando bem de perto
por ângulos recônditos os gestos,
os orifícios penetrados e
quanto os penetra até que o esperma venha,
por certo são dos que prazer mais sentem
sabendo que afinal se exibem para tantos olhos.
São máquinas de sexo. Às vezes belas,
sem dúvida atraentes muitas delas,
imagens escolhidas como sonhos de
que possa ser a máquina perfeita.
Mas na verdade sentirão prazer?
E na verdade o dão no que se mostram?
Tão máquinas apenas – sem de humano
não digo só que o toque da carícia abrupta
mas mesmo uma atenção de sábio acerto
profissional de orgasmos a filmar –
que nada resta destes actos vistos

sequer desse animal mais que espontâneo
em corpos se afirmando que não falam
mas se penetram ao acaso dados.
Nada de humano ou de animal humano
flutua nestes ou na imagem deles:
até porque são vistos como nunca vistos
os actos cometidos ou espreitados,
e mesmo o esperma do ininterrupto coito
(para quem paga estar seguro de
não ser fingido nada o que foi feito)
ejaculado ou vendo-se escorrer
do corpo mais passivo numa cena
é como imitação que nada inunda
senão o olhar tornado a mesma máquina
que tão perto o foi filmar ampliado.
Horível é tudo isto. Mas no entanto,
mecânico e brutal, sem graça nem beleza,
roubando ao imaginar quanto é sentido
porque se amor se faz mal pode ver-se,
isto possui uma nobreza estranha
e uma franqueza nua que nenhum amor
a si mesmo confessa: e contradiz
quanto mistério exista, que outro mais profundo
assim nos revela: actos de amor
são tantos actos de amor quanto são actos
de actores ocasionais para ele feitos
que todos somos desde que ele se faça.
(SENA, 2013, p. 679)

Pode-se compreender ainda, pela nota bibliográfica impressa, a postura enfática de Jorge de Sena em defesa de uma vida que pudesse ser vivida sem moralismos de esquerda ou de direita, respeitando, sobretudo, o direito à liberdade mais profunda no que diz respeito ao pleno exercício daquilo que, nos versos de “Filmes pornográficos”, chamaria de “actos de amor”: sem a liberdade erótica — ou, se se quiser, pornográfica, como o poeta chega a concluir na resposta final do inquérito — nenhuma outra liberdade seria ou será possível. E isso estaria, claro, distante de pensar o Amor com esta inicial maiúscula, que somente o afasta de sua real natureza: Eros, presentificação da concretude amorosa entre corpos e gentes, sem as devidas amarras socioculturais e morais que a sociedade capitalista lhe impõe.

A defesa de um erotismo, em Jorge de Sena, parece, por suposto, deitar raízes profundas em uma educação intelectual construída sobre o mais

alto valor atribuído às liberdades individuais, tabu entre os variados espectros políticos, e, nesse sentido, sustenta um movimento de transgressão e inovação que se torna força motriz não apenas de sua reflexão teórico-crítica, mas também de sua poética do testemunho.

Isto é, pode-se observar, ao longo das respostas que o poeta dá ao inquérito, novamente a faceta moderna de um poeta-crítico, que o estudioso Danilo Bueno (2009) tão bem definiu, lugar de onde é possível perceber, em cada linha de resposta fornecida, os mesmos traços e a mesma movimentação que desembocam em um mesmo gesto poético e se tornam relevo em sua poesia, tanto do ponto de vista da forma — a ironia e o exercício formal — quanto do conteúdo, de que os próprios versos se tornam, eles mesmos, monumento de defesa viva da liberdade do amor, da pátria e da própria poesia, enquanto valores justos em favor de um mundo bem cuidado.

Do começo ao fim, este ensaio foi amplamente tocado pelo “dedo sujo”; aliás, símbolo daquilo que soçobra, ele se torna, neste movimento final, o meu dedo sujo. Portanto, a poesia de Jorge de Sena, uma vez feita de gestos e corpos que se enlaçam e ensaiam a dança erótico-amorosa da vida, perpassa obrigatoriamente pelos lugares infectos que são o território da abjeção e do abjeto fundante e fundamental, de onde nasce a poesia e para onde ela retorna, em seu eterno movimento em direção à realidade.

REFERÊNCIAS

ANIELLO, Barbara. “Sena e Debussy: catedrais paralelas”. In: *Revista Metamorfoses*. Volume 10.2, Alfragide: Editorial Caminho e Cátedra Jorge de Sena, 2010.

AVELAR, Mário. “Sena – a ekphrasis e os diálogos teóricos”. In: *Jorge de Sena Vinte Anos Depois: O Colóquio de Lisboa*, Outubro de 1988. Edições Cosmos, Câmara Municipal de Lisboa: Lisboa, 2001.

BATAILLE, Georges. *Documents*. Trad. João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Moraes. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2018.

BUENO, Danilo Rodrigues. *A função poético-crítica em Jorge de Sena: problemáticas do poeta moderno*. 139 f. Dissertação (Mestrado em Letras - Literatura Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo, 2009. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-04022010->

CARLOS, Luís Adriano. *Fenomenologia do discurso poético: ensaio sobre Jorge de Sena*. Porto: Campo das Letras, 1999.

FRANÇA, José-Augusto. “Metamorfoses de Jorge de Sena”. In: *Estudos sobre Jorge de Sena*. Compilação, Org. e Introdução de Eugénio Lisboa. 1ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.

GUIMARÃES, Fernando. “Líricas Portuguesas de Jorge de Sena: uma visão da poesia dos anos 40 e 50”. In: *Jorge de Sena Vinte Anos Depois: O Colóquio de Lisboa*, Outubro de 1988. Edições Cosmos, Câmara Municipal de Lisboa: Lisboa, 2001.

GOEHR, Lydia. “How to Do More with Words. Two Views of (Musical) Ekphrasis”. In: *British Journal of Aesthetics*, Vol. 50, Number 4, pp. 389-410, October 2010.

HARRINGTON, Thea. *The Speaking Abject in Kristeva's "Powers of Horror"*. In: *Hypatia*, vol. 13, nº 1, pp. 138-157, Winter, 1998.

KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Tradução de Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982.

SALLES, Luciana. “Lepra”. In: *Metamorfoses – Edição do centenário de Jorge de Sena*. Belo Horizonte: Editora Moinhos, 2019.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. de Ari Roitman e Paulina Wacht. 2a Ed. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. de Ari Roitman e Paulina Wacht. 2a Ed. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

SENA, Jorge de. *Poesia 1*. Ed. de Jorge Fazenda Lourenço. Guimarães Editores (Edição Babel), 2013.

SENA, Jorge de. *Poesia 2*. Ed. de Jorge Fazenda Lourenço. Guimarães Editores (Edição Babel), 2015.

Data de recebimento: 7 out. 2025

Data de aprovação: 17 abril 2026