

ANA PAULA COUTINHO MENDES
GRAÇA MARIA SILVA CRUZ

INVENÇÕES «AU GOÛT DU JOUR»

INVENÇÕES EXPERIMENTAIS AU GOÛT DE JORGE DE SENA



PORTO — 1992

INVENÇÕES «AU GOÛT DU JOUR»

INVENÇÕES EXPERIMENTAIS AU GOÛT DE JORGE DE SENA

(Em consequência de *uma das Sequências* de Jorge de Sena...)

No mundo quis um tempo que se achasse o bem que por
acerto ou sorte vinha; e, por experimentar que dita tinha, quis
que a Fortuna em mim se experimentasse.

.....

Vós outros, que buskais repouso certo na vida, com diversos
exercícios

(...)

dedicai, se quereis, ao descoberto novas honras e cegos
sacrifícios;

(...)

A grande experiência é grão perigo...

Luiz Vaz de Camões

1 — A partir dos anos 60, a poesia experimental ¹ pretendeu chegar à convergência das linguagens e das comunicações. A palavra torna-se então objecto, congregando (numa simultaneidade de funções verbal, visual e vocal dos signos) a unidade dos sentidos.

Considerada como uma poética do espaço, «uma arte poetográfica», a poesia experimental foi-se construindo num agregado de influências, mais ou menos explícitas, que

¹ O trabalho poético é sempre, em última análise, uma experiência. A poesia experimental ou concreta não é mais do que um domínio específico e definido de uma experiência em poesia.

Permitimo-nos aproximar estas duas noções — poesia experimental e poesia concreta — visto que, na poesia experimental portuguesa, elas surgem interdependentes. O concretismo, como uma experiência poética realizada no Brasil nos anos 50/60, em que se destacam os nomes de Haroldo de Campos e Décio Pignatari, entre outros, influencia todos os trabalhos visuais e espaciais realizados no âmbito da poesia experimental portuguesa, produzida a partir da década de 60.

É o próprio E. M. de Melo e Castro, um dos teorizadores e poeta experimentalista que sublinha, por um lado, a ausência de uma poesia especificamente concreta em Portugal, e por outro, a inter-relação entre poesia experimentalista e poesia concreta. «Em Portugal nunca houve, no entanto, um grupo organizado de poetas concretos, tendo a Poesia Concreta interessado a determinados poetas em determinada altura, como via de alargamento da sua pesquisa morfosemântica». «Poesia experimental», in MELO e CASTRO, E. M. de — *As vanguardas na poesia portuguesa do séc. XX*, «Biblioteca Breve», Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1980, p. 80.

percorrem cronologias várias, desde as criptografias gregas, os ideogramas chineses, passando pelas exuberâncias barroquistas até chegar à «grafia tipográfica» de Mallarmé.

Se os movimentos futurista e dadaísta visam a desconstrução da palavra plena, esta vai encontrar novos sentidos — não mais do que estímulos verbicóvisuais para o observador — na procura de novas estruturas por parte dos postulados estruturalistas. Põe-se agora em confronto a desarticulação morfológica com uma sintaxe combinatória. Resultado: uma semântica nova, inesgotável. Na poesia concreta, o poema faz prevalecer a sua entropia num caos aparente que se faz «princípio de vida», como acentua A. Ramos Rosa, e que seduz o leitor a *experimental* o texto, a recriá-lo. Correndo o risco de chegar ao silêncio, pelo hermetismo sintáctico e ideográfico, pela recusa da mimese, a poesia experimental não deixa de, no seu ludismo, exercitar no observador uma virtualidade criadora², agregada a um certo raciocínio lógico que, em última análise, é um novo código linguístico. Uma *experiência* outra também.

2 — Confrontadas com a escassez de referência à poesia experimental por parte de Jorge de Sena, silêncio esse por certo já significativo, não podemos, porém, esquecer a sua atitude cautelosa em relação a qualquer sistema organizado, traduzido na modernidade por um qualquer «ismo», aqui, pois, também incluído o experimentalismo. É notória a sua insistência em querer libertar-se de qualquer «colete de forças» estético: «E aquele afã de 'contemporaneidade', com interesses e atrações por modas estrangeiras (...), mas sem suporte de saber-se ou apreciar-se a que essas modas correspondem lá de onde chegam, corre sempre o risco da superficialidade e da precipitação fugaz — o que explica a razão de todos os 'ismos' tenderem tanto, em Portugal, a ser eventuais e póstumos...».

Por isso, na sua experiência de tradutor, Jorge de Sena esforça-se por encontrar um ponto coerente e basilar em toda essa problemática do «ismo»: «Mas por certo que, se ao longo da vida alguém desenvolve uma tão incansável curiosidade, e a transforma em portuguesa transposições, isso reflectirá, de certa maneira uma reacção contra aquelas acima referidas superficialidade e precipitação»³.

E mesmo na sua prática, Sena não deixa de denunciar, por crítica acerba, a obsessão do rótulo em «ismo» que — entre outras vicissitudes — parece atormentar os cenáculos literários do país: «Deixem-se de uivar em defesa de ismos / que nenhum vos pertence ou a que pertenceis + a não ser para dançar a dança desalçada / dos que não têm vergonha do povo português. / O único ismo em consonância com os arrotos / de bem comidos, e os rosnidos de instalados / naquilo que criticam disfarçando-se / é o *realismo* — de reles. Nada mais»⁴.

Opondo-se ao espírito gregário, a irredutível independência da escrita seniana é, contudo, envolvida num constante movimento de renovação que se traduz por esse desejo rejuvenescente de se pôr «au goût du jour», fazendo assim da prática poética uma contínua experiência: «Deus meu, não fui eu sempre um modernista de vanguarda, precisamente acusado de estar a par de tudo o que se faz neste mundo?»⁵.

² «Como ler poesia concreta:

Se é pela primeira vez que a vê, não tente lê-la como poesia, melhor, nem sequer tente lê-la de todo: olhe simplesmente para ela. Examine os espaços entre as letras, as variações tipográficas, os espaços à volta das palavras. Considere-a como uma imagem. Depois veja que ideias surgem dessa imagem associadas as letras e as palavras que há nela». «Link», cit. in *Po. Ex.*, Lisboa, Moraes Editores, 1981, p. 146.

³ *Poesia de 26 séculos — Antologia, tradução, prefácio e notas de Jorge de Sena*, vol. 1, de Arquiloco a Calderón, «As mãos e os frutos», Porto, Editorial Inova, 1971, p. 5.

⁴ «Deixem-se de fingir...», «Tempo de exorcismos», in SENA, Jorge de — *40 Anos de Serviço*, Lisboa, Moraes editores, 1982, p. 130.

⁵ Citado in SARAIVA, Arnaldo — *Encontros Des encontros*. Porto, 1973, p. 65. Jorge de Sena, a propósito de experiência explícita: «Experiência refere-se ao conhecimento empírico que vitalmente e individualmente se adquire (...) A experiência não é redutível senão à expressão estética individual» in *Dialécticas teóricas da literatura*, Lisboa, edições 70, 1977, pp. 198-199.

Daí que, em dado momento do «esquema evolutivo da sua poesia», Jorge de Sena cruze as suas experiências com aquelas que caracterizam o experimentalismo. Aliás, é o próprio Sena quem afirma que os «Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómena» — primeiras experiências de «designificação semântica» — surgem em «conexão íntima» com o seu percurso poético.

Já em 1982, Jorge de Sena anunciava em «Invenção» — revista dos concretistas brasileiros — os objectos das suas investigações poéticas com vista a uma nova «consciência estética da escrita»: «O que eu pretendo é que as palavras deixem de significar semanticamente para representarem um complexo de imagens suscitadas à consciência limiar pelas associações sonoras que as compõem. Eu não quero ampliar a linguagem corrente da poesia; quero destruí-la como significação, retirando-lhe o carácter mítico-semântico, que é transferido para a sobreposição de imagens (no sentido psíquico e não estilístico), compondo um sentido global, em que o gesto imaginado valha mais que a sua mesma designação»⁶.

Contudo, limitar as experiências poéticas dos «Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómena» e das *Invenções au goût du jour* à designação de concretismo seria, além de simplista, ilegítimo face às declarações do próprio Jorge de Sena: «...eu, apesar da estima que os concretistas me merecem, e do interesse que a experiência tem como escola de anti-retórica, não acho que o concretismo seja, em si, um caminho...»⁷.

Se por um lado, tanto Sena como os concretistas ou experimentalistas procuram explorar as potencialidades sensoriais da linguagem, estes últimos parecem estagnar na sua proposta estética; Sena assume esse momento de «designificação semântica» como uma etapa da sua poesia e não como um fim: «É este nada, conseguido por outra via, é no nosso tempo representado por muito do que se chama poesia concreta ou poesia experimental, que se torna mais visual do que verbal, e não transporta *comunicação*, por mais que se lhes aplique inteligentes desculpas da semiótica. Não sou contra tais experimentos, porque não sou contra *experimentação* alguma; mas parecem-se um beco sem saída (uma dessas ribeiras de um imenso delta, que não levam a parte alguma)»⁸.

A irreverência (ou lucidez?) estética de Sena fazia-o recusar o mutismo e a imobilidade a que a poesia concreta se devotara. Na poética seniana entranhava-se antes, a marca de uma linguagem que se fende no espaço, quase até à ruptura, para depois se recriar a partir do caos, linguagem feita do «desajustamento e ajustamento entre a imaginação e a realidade».

3 — O limite: Barreira última de uma procura ontológica do homem e do poeta. O poeta-sísifo que, limitada e perenemente, questiona o mundo e a própria escrita, imergindo nela para encontrar o espaço próprio de criação... e de vida.

Num vácuo multidimensional, num imo caótico mas gerador, num «espaço incauto, doce e distraído» onde tudo é possível, Sena encontrará o ouro alquímico da sua produção poética, assumindo assim toda a audácia prometaica.

⁶ *Invenção*, 2, 2.º trimestre, S. Paulo, cit. in SENA, Jorge de — *Poesia II*, Lisboa, Moraes Editores, 1978, pp. 164-165.

⁷ SENA, Jorge de — *Poesia II*, op. cit., p. 165.

Jorge de Sena desnuda as intransigências da poética experimentalista, acentuando, criticamente, qual a sua posição: «O mais recente experimentalismo (...) chegou, na criação literária, à incomunicabilidade total, não tanto por criar metalinguagens que podem ser tremendamente sugestivas e comunicantes, mas sobretudo porque, no chamado Ocidente ou áreas dele dependentes, se deixou de acreditar na *realidade enquanto tal*, substituindo-a pelo *objecto* da criação. Isto não é condenar-se nenhuma forma de experimentalismo, mas é por certo denunciar que a realidade existe, embora possamos não saber ao certo que seja, e que as palavras existem para ajudar-nos a fixá-la, pela comunicação, num momento do espaço e do tempo». in *Dialécticas teóricas da literatura*, op. cit., p. 250.

⁸ *Id.*, p. 263.

Final, tudo se resume num só limite: a escrita combina-se com a essência do homem-poeta tal como nota Wittgenstein: «Les limites de mon langage signifient les limites de mon propre monde»⁹.

Sente-se que, por vezes, o silêncio embranquece a escrita de Sena da mesma forma que uma angústia aniquiladora; porém, parece ser este o caminho sacrificial para eliminar das palavras tudo aquilo que, lhes sendo extrínseco, as castrava: «Estão podres as palavras — de passarem / por sórdidas mentiras de canalhas / que as usam ao revés como o carácter deles»¹⁰.

O ponto intermédio entre o nada e o tudo estabelece o perigo da vacilação e o impulso do abismo. Mas, como realça G. Bataille: «este desejo de sossobrar que fermenta intimamente em cada ser humano difere, contudo, do desejo de morrer, na medida em que é um desejo ambíguo. Com efeito, é o desejo de morrer mas é também o desejo de viver, nos limites do possível e do impossível, com uma intensidade cada vez maior. É o desejo de viver deixando de viver, ou de morrer sem deixar de viver»¹¹. É, no fim de contas, completamos nós, a morte na vida da escrita.

Assim, falar do ponto intermédio da poética de Jorge de Sena é fazer referência ao desafio dos limites entre «écriture textuelle» e «écriture non-textuelle»¹².

A poética seniana não se limita a provocar a desarticulação lógica e sintáctica, já que balança entre a discursividade conceptualista e o aflorar do inefável através das experiências do «texto completo», segundo expressão de P. Sollers: «Le texte complet se présentera donc comme un espace au second degré, ou encore comme la mise en miroir d'une écriture idéogrammatique et d'une écriture phonétique»¹³.

Jorge de Sena não chega, contudo, a destronar o signo em nome do ícone; os seus poemas, mesmo os incluídos na *Invenções au goût du jour*, respiram um tom intelectualista muito próprio do autor de *Peregrinatio ad Loca Infecta*, que coexiste com o culto do silêncio e com as capacidades «verbivocovisuais» da língua. Trata-se do exorcismo do poeta através da linguagem, porque, segundo o autor de *L'Écriture et l'expérience des limites*: «Il faut (...) pousser ce langage jusqu'à ses limites pour savoir de quoi il s'agit, de qui est question en nous»¹⁴. Fora já dentro deste objectivo que o verso mallarmeano se disseminara atonicamente no espaço e se fizera cenário de toda a complexidade, limite onde converge o mundo, o acaso, e o jogo. E sabemos bem como esse limite é a indelével marca do paradoxo dos paradoxos: o silêncio dos poetas só se atinge pelas palavras! — «Se apenas sei como em palavras morre/o que em palavras nunca mais direi?»¹⁵.

4 — Jorge de Sena desmistifica, logo com o título, o acto de criação da escrita poética desta sua série de *Sequências*: o termo *Invenções* tanto nos reenvia para o domínio de criação, de ir ao encontro da imaginação, como é também fecundo de uma dimensão lúdica. Em qualquer dos casos, o poeta vai ao encontro dos valores ocultos, quer semânticos, quer fonéticos da palavra — *in-venta*.

⁹ Cit. in SOLLERS, Philippe — *L'Écriture et l'expérience des limites*, «Points», Paris, Éditions du Seuil, 1968, p. 103.

¹⁰ SENA, Jorge de — *Poesia III*, Lisboa, Moraes Editores, 1978, p. 227.

¹¹ BATAILLE, Georges — *O erotismo — o proibido e a transgressão*, 2.^a ed., Lisboa, Moraes Editores, 1980, p. 213.

¹² Estas expressões são especificadas por Philippe Sollers: «...les limites entre *écriture textuelle* (réseau littéral à plusieurs dimensions, chaînes de génération et de transformations réciproques, sommes vides de consommation du langage par son articulation) et *écriture non textuelle* (linéaire expressive, causale, non inscrite et non reliée à l'espace écrit)». SOLLERS, Philippe — *Op. cit.*, p. 12 (sublinhados nossos).

¹³ *Id.*, p. 75.

¹⁴ *Id.*, p. 72.

¹⁵ SENA, Jorge de — *Poesia II*, *op. cit.*, p. 24.

Quanto à expressão «*au goût du jour*», esta remete-nos já para uma arquitectualidade, no sentido genetiano, na medida em que, ao pretender pôr-se a par de um certo gosto, arriscamos mesmo duma certa moda, a escrita seniana absorve outros textos, outras escritas já existentes. Afinal, trata-se duma invenção que é mais uma re-cri(e)-ação que se inscreve numa certa legalidade já existente — (as próprias aspas remetem já para o estereótipo frásico, para o cliché). Desvendado assim o carácter de paródia das composições poéticas, também se vê limitado, ou melhor circunscrito, o sentido de *Invenções au goût du jour*. Em contrapartida fica acentuada a dimensão dialogística desta escrita, desde logo patente nos títulos dos poemas, na sua maioria procedentes de uma intertextualidade hetero-autoral: quase todos os textos derivam de versos, estrofes ou mesmo ideias de outras composições poéticas. O ponto de partida dessa derivação encontra-se, muitas vezes, camuflado devido à inexistência da caracteres itálicos ou de aspas que revelem a diversificada proveniência textual desses mesmos versos, estrofes ou expressões¹⁶. Nestes casos, diríamos nós, que a assimilação textual é completa: dois corpos fundem-se num só pelo acto da escrita. Atente-se no poema «Invenção sobre a 4.^a Série das 'Líricas Portuguesas'» que representa o protótipo da intertextualidade, aliás, semelhante à escrita colectiva de algumas experiências dadaístas e surrealistas.

Curiosamente, a intertextualidade homo-autoral faz também a sua aparição no conjunto destes poemas; parece ser uma aposta de Sena que, como sujeito desdobrado num outro, pretende reformular a própria escrita: «Sobre uma estrofe de Jorge de Sena».

Se atentarmos ainda nas diversas expressões que são utilizadas para denunciar a intertextualidade nos poemas, teremos uma longa lista com bastantes reiterações. Detenhamo-nos em algumas que nos parecem mais significativas:

Sobre — define bem o texto palimpséstico¹⁷. A escrita do poema fecunda-se num outro já existente e este perpetua-se nas entranhas daquela que gerou.

Glosa — é um termo que consegue abarcar o trabalho lúdico da matéria poética para chegar a um estágio de escrita que, sendo igual ao inicial, já não é o mesmo — c.f. «Glosa de um verso de Melo e Castro».

Há ainda outras expressões — *fuga*, *vilancete*, *écloga* que desencadeiam uma incongruência irónica entre o título e o poema. A paratextualidade baseia-se numa intenção parodística do próprio Sena que pretende ridicularizar os códigos do sistema literário, conseguindo-o através do confronto, do jogo entre a nomenclatura tradicional dos títulos e a renovação formal ou semântica dos textos. Como exemplo, poderemos citar o poema «écloga lusitana» que, em três versos apenas, corta com a dimensão ancestral do género: A mudança de nível de língua produz um choque de linguagem que, como na fórmula mágica *abracadabra*, patenteia o universo desejado, aqui, o da intenção mordaz e crítica.

No termo *fuga*, poder-se-á constatar uma relação de intertextualidade que se apoia numa outra relação a nível intersemiótico, neste caso, entre a música e a poesia. Fuga, em termos musicais, é uma composição cujas diferentes partes se sucedem repetindo o mesmo motivo, com variações adaptadas a cada instrumento. As estrofes de Sena sobre a quadra de Gastão Cruz parecem seguir esta estrutura (ou este tipo de partitura), na medida em que se joga com as estruturas frásicas do próprio texto, invertendo-as alternadamente, até no verso, ele mesmo. Dir-

¹⁶ Encontramos assim as duas noções de «grammes lecturaux» propostas por Kristeva: «Le texte étranger comme réminiscence»; «Le texte étranger comme citation». Cf. KRISTEVA, Julia — *Recherches pour une Sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, p. 85.

¹⁷ A noção de *texto palimpséstico* subjaz o conceito de *intertexto*. Este não é mais do que um texto ou um conjunto de textos que existem debaixo de, antes de, na «estrutura profunda» dum determinado texto e que podem ser detectados, explícita ou implicitamente, a partir da «estrutura de superfície» dessoutro texto. A designação de hipotexto é também utilizada como sinónimo de intertexto por Michael Riffaterre in *La production du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 80.

-se-ia que a definição etimológica de verso é explicitada através de uma técnica de decalque invertido ou de um conjunto de espelhos que se iluminam a revezes.

Sublinharemos ainda dois casos (protótipos de uma dada intertextualidade) em que a escrita seniana se define pela sua ausência, isto é, de Jorge de Sena só encontramos a marca da relação e da disposição textual no espaço¹⁸. Trata-se, por exemplo, do «poema tirado de um poema de Ruy Cinatti» ou de «poema desentranhado de um poema de Manuel Bandeira» onde nenhum verso, nenhuma palavra são invenções de Jorge de Sena. Deste só deparamos com o silêncio da palavra na eloquência da relação, aspecto que é abarcado pelo conceito extremamente lato de intertexto, proposto por Roland Barthes: «E é isto o intertexto: a impossibilidade de viver fora do texto infinito»¹⁹.

O desejo de Sena de transformar os textos com um objectivo puramente lúcido, aquilo a que Genette chamou Oulipismo da linguagem, concretiza-se, inclusive, pela imbricação onomástica presente num poema como «Sá Soares de Miranda de Passos». Aqui, a intertextualidade abole, ironicamente, contingências de escola e de géneros para elaborar uma coesão ideológica que gira em torno de um espaço astral, entre o sol e a lua.

No entanto, em algumas poemas, está presente uma outra forma de intertextualidade, marcada pela coexistência entre o acto da escrita e o acto da leitura, também esta levada a cabo pelo poeta; são afinal, dois actos de escrita de estatutos diferentes, sendo o segundo a consciência crítica do primeiro. Esta relação de comentário, que une um texto ao outro, aparece-nos assinalada por elementos diacríticos — os parêntesis — que veiculam um julgamento paralelo ao da escrita. Para compreendermos esta dimensão metatextual, atentemos nos poemas: «Sobre uma estrofe de Jorge de Sena», «Sobre um poema de M. S. Lourenço e uma epígrafe de Luciano», ou ainda, no poema «Envoi». Neste último texto, a relação crítica por excelência está bem explícita, pois, as formas verbais que se encontram entre parêntesis realizam-se na 1.ª pessoa do singular.

As palavras no poema, isto é, no sintagma jogam umas com as outras, de tal modo que cada mensagem encerra uma mensagem subjacente com um duplo código. Cada palavra desdobra-se na sua significação que se reconstitui inconscientemente por um jogo do significante. Estamos já no contacto com as experiências dos *Anagrammes* de Ferdinand de Saussure, e por isso, parece-nos pertinente fazer uma análise aida que não exaustiva, do poema «Sobre 4 versos de Álvaro de Brito Pestana».

Detenhamo-nos na 3.ª estrofe do dito texto. A partir de «viciosas arengas» presente na quadra de Álvaro de Brito Pestana, Sena constrói uma outra quadra possível de decomposições a nível dos significantes.

Quebrando a linearidade significa de *viciosas* encontramos a palavra *cio* que se inscreve no mesmo domínio erótico-sexual das palavras *rasgar* e *sangra*, presentes anagramaticamente em *arengas*; no 2.º verso, o poeta, através da recomposição «quiasmática» continua a sugerir-nos palavras do mesmo campo semântico. Assim, a terminação — *iosas* (presente anteriormente em *vício*) junta-se a «*ar-*»; por seu lado «*-engas*» alia-se a «*vici-*». Da junção dos elementos-base *vici* + *ar* resulta a forma verbal *viciar* que coexiste com as formas *sa(s)cio* e *sangue* — anagramas respectivamente das partículas — *iosas* e *engas*.

O sujeito poético visualiza esse prazer carnal através da recriação das «partes pudendas» que se ligam oniricamente às *formas* das *mo(s)cas*, leitura livre e anagramática de *formosas*. Face a determinados valores pudicos da sociedade e após esta orgia da escrita, é o próprio poeta quem conclui: «Há 500 anos que isto é maldade com amizade ou sem ela».

¹⁸ Já J. Kristeva assinalava a importância do espaço e da relação na linguagem poética: «L'ensemble du langage poétique est formé de séquences en relation; est une mise en *espace* et une mise en *relation* de séquences, ce qui le distingue du signe qui implique un découpage linéaire Sa, Se». KRISTEVA, Julia — *Recherches pour une Sémanalyse*, op. cit., p. 122.

Por fim chegadas a este ponto, sentimos a necessidade de relativizar a gratuidade a que nos referimos anteriormente, pois o carácter *não-arbitrário* da selecção dos poemas-base revela, pensamos nós, um certo universo simbólico em que o poeta acredita — uma cosmovisão comprovada pela escolha de determinados textos — porque não outros?

5 — A combinação implica um jogo com leis, com tramas que são o meio legítimo, para aceder a uma inteligibilidade. Muitas vezes, no próprio jogo há o único vínculo — essencial, diga-se — do provável que facilita a evasiva decorrente do próprio acto de jogar.

A nível poético, as probabilidades combinatórias estão ligadas à organização plurisotópica das palavras e à estrutura do texto que favorecerá a descodificação múltipla por parte do leitor²⁰.

No caso das Invenções «*au goût du jour*» a competência linguística do leitor é posta à prova, sobretudo através das variações sintagmáticas que provocam des-coincidências semânticas. Assim, determinada parcela ou peça da frase, colocada em posição diferente, remete para novos sentidos que serão esquematicamente representados pelas árvores da Gramática Generativa. Veja-se como exemplo, o poema: «Uma estrofe de Camões», «Glosa de um verso de Cristóvão Pavia» e «Um verso de Bocage».

Neste último texto, Sena parte da segunda metade dos primeiros quatro versos, recriados a partir de um verso bocagiano, e mantendo sempre a estrutura dessa segunda parte, explora — numa negatividade progressivamente acentuada — a primeira parte. Dir-se-ia que se trata de uma fórmula matemática cuja variável se vai explanando em sucessivas tentativas.

A liberdade de combinação do «puzzle» frásico é igualmente proporcionada pela construção esquemática de certos poemas, construção essa que possibilita o aparecimento de inesperadas estruturas frásicas e semânticas: «Outra estrofe de Camões» e «Contestatários».

Certos textos de Sena dão ainda ensejo a várias probabilidades interpretativas, pois, a sua leitura poder-se-á fazer ora num plano horizontal, ora num plano vertical: «Poema tirado de um poema de Ruy Cinatti» e «Glosa de um verso de Melo e Castro».

Os cálculos de ligações prováveis que poderíamos matematizar, são importantes para a teoria da informação. Aliás, a certos poemas não é alheio o carácter de uma literatura cibemática, sugerida, por exemplo, pelo rol de frases que numa relação de interdependência se desdobram sucessivamente como num percurso dicionarístico: «Envoi», «ó-papa-o-pipo-apupo».

No poema «Sobre uma estrofe de Maria Teresa Horta» assiste-se a um tipo especial de combinação ou melhor, de transposição. Jorge de Sena conserva os elementos semânticos da estrofe inicial, mas organiza-os num outro metro.

Para que se dê esta «transmetrização» parece ser necessária uma fase intermédia de desagregação da linguagem. Este texto comprova ainda a tendência seniana para o alongamento das estruturas poéticas. Da mesma forma, o «Poema sobre o começo do poema de J. C. de Melo Neto chamado Poema» confirma a apetência de Sena para o espriar do verso ao longo da página.

Atente-se, por último, no «Vilancete sobre o poema 'ensina a cair'» em que as diferentes combinações — que funcionam como glosas — para o mesmo mote não estão isentas de uma intenção parodística. Aliás, os dois versos finais poder-se-iam colocar no início do poema o que desvendaria toda a problemática da criação poética, Colocados no final, estes mesmos versos

²⁰ A *estética da recepção* desenvolvida sobretudo por Hans Robert Jauss, valoriza a função do leitor/receptor na dinâmica do fenómeno literário, pois o texto é assimilado de acordo com a heterogeneidade do «capital» cultural, social e histórico de cada leitor.

«Se é certo que a consciência receptora está sempre situada numa rede de tradições que condicionam *a priori* a sua compreensão das obras, não é menos certamente ilegítimo imputar aos objectos transmitidos os atributos de uma existência autónoma — atributos que não são concebíveis, de facto, sem a participação activa da consciência que compreende». Cf. JAUSS, Hans Robert — *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, pp. 106-107.

aparecem como o resultado do conjunto de especificações anteriores que com um carácter de manual, preparam a «queda livre».

No fundo, são oito propostas para três estrofes (ver relação com fuga musical), abrangendo domínios que vão do universo gímnico até à ressalva sócio-cultural e literária, passando pela lucidez crítica da produção poética.

Todo este trabalho de probabilidades combinatórias parece acabar de vez com o poema que preexiste à forma, pois, ele nasce à medida que se vai construindo e estruturando.

6 — A criação neológica é o paroxismo da liberdade da escrita; será agora também curioso notar que Jorge de Sena incarna toda a sua potencialidade de criador neológico. Os jogos e/ou experiências que empreende com a linguagem não chegam, porém, a ser profícuos em romper com a palavra-norma, fazendo brotar todas aquelas que rebeldes ou úmidas, não encontraram ainda reconhecimento.

Como tal, a criação neológica não é abundante, estando a maior parte dos neologismos dependentes dos jogos morfofonemáticos (c.f. «Glosa de um verso de Melo e Castro», «ó-papa-o-pipo-apupo», «Contestatários») ou como é caso do texto «Envoi», dependentes de uma fragmentação do tema em imagens alótropas. Aqui, os neologismos surgem em consequência da progressão alfabética e associados ao primeiro elemento *cu* —, *envoi* (é) ao longo do poema.

Na última composição poética desta série aparece-nos um neologismo no título, resultante de um jogo morfológico que o poeta empreende no texto entre *com testa / sem testa* + sufixo — ários. As reticências que acompanham este título deixam em suspenso a atitude crítica de Sena subjacente a este texto, que é por outro lado, destacada pela presença das aspas.

De qualquer forma, pautamos como importante limitar o carácter inovador da criação neológica em Sena.

7 — Quanto ao ludismo morfofonemático, este desenvolve-se através do poder homofónico da linguagem; as palavras ou frases, muitas vezes em situação de *quiasmo* («a força fere a face / a face fere a força», «Um gatinho paz pipi / Um pipi faz gatinho» — este último texto sugerindo a dimensão erótica da procriação) desenvolvem alterações e assonâncias que dão origem a palavras novas.

Na «Glosa de um verso de Melo e Castro» a substituição sucessiva de consoantes e vogais parece esgotar-se na circularidade do poema enquanto no texto «Contestatários», Sena joga com a progressão do abecedário vocálico.

Num outro caso, «ó-papa-o-pipo-apupo» se existem palavras que *per se* encerram já um significado, outras há que precisam de uma parcela (colocada entre parêntesis) que lhes complete o sentido. No fundo, os jogos que Sena emprega neste texto resumem-se a um conjunto de morfemas iniciais que são explorados em quase todas as suas possibilidades, ainda aqui utilizando a progressão vocálica como base de alterações morfológicas. No penúltimo verso do texto, sugere-se pela ambiguidade significativa, um empenhamento do sujeito através da forma verbal *apupar* na 1.ª pessoa do singular — e que entra em desequilíbrio com a regularidade anterior.

Um outro meio de sugestão fonética presente, por exemplo, no poema «Envoi» é a alternância nome/verbo, conseguida através da presença ou ausência de sinais diacríticos (*cálcuolocalculo*).

No poema «Contestatários» a decomposição morfológica está na base de um jogo não inocente, diga-se — dos pseudo-elementos semânticos que se encontram na formação da palavra inicial: *Contestatários*. Além disso, há uma variação morfológica que resulta do cruzamento de dois elementos, em que o segundo poderá ser considerado como «mot-valise», ao incluir, paragramaticamente, o primeiro: *testa / traste*.

8 — Relativamente à sugestão plástica tão abundante na poesia experimentalista-concretista, encontramos-la, nas *Invenções* «au goût du jour», a nível da extrapolação e da derivação de sentidos.

Num poema como «Sobre um verso de Sophia de Mello Breyner», Jorge de Sena ao explorar o campo semântico da não subserviência a uma mortalidade, não deixa de insinuar, pelos contornos gráficos, o desenho de um revólver. Num outro texto «Glosa de dois versos de C. D. de Andrade e mais um», o nome — José — parece estar (ou ir) encurralado pela disposição gráfica — dois paradigmas de palavras sugestivos de colunas verticais, e que poderiam unir-se por filamentos, representando, assim, plasticamente as grades de um cárcere.

A visualização dos patamares de uma escada que acompanham a subida e a descida do poema: «Sobre um poema de M. S. Lourenço...», ou o facto de, no texto «Envoi», a própria linguagem sofrer, ela mesma, os «efeitos da ejaculação» são outros exemplos em que a disposição gráfica acompanha a(s) ideia(s) manifestada(s) nas composições poéticas.

Noutros casos, a temática alia-se ao próprio vazio, à própria ausência de grafia. Na «glosa de um verso de Melo e Castro» os semas de *fosso* e *furo* — o buraco maior ou menor, a ruptura na matéria — são inspirados pelo vácuo, pelo espaço em branco entre as palavras. O furo do *faço furo* *faço* poderá ser a ferida do próprio texto, porque a *força* (de forçar a palavra) fere a face.

Curiosamente, no «poema concreto com uma estrofe de Echevarria» (aliás, o único poema em que se comunica a própria estrutura), a «vontade de construir superou a vontade de expressar». A disposição dos pares de palavras organiza-se esquematicamente como numa ligação de átomos que vão produzir, no seu todo, a molécula — poema.

Achamos também oportuno e interessante realçar o poema «Uma estrofe de Camões» onde, por um lado, a cisão a que se refere a forma verbal «partiste» se visualiza por um deslocamento da sequência estrófica, e por outro, a disposição dos elementos dos dois últimos versos se organiza dialecticamente, formando blocos que se unem e se distanciam, em simultâneo, por uma tensão semântica.

Depois de termos abordados os diferentes aspectos que caracterizam a escrita das *Invenções* «au goût du jour», parece-nos poder afirmar que estas assumem, pela(s) experiência(s), a dimensão da renovação técnica da escrita, que caracteriza a modernidade, atingindo, assim, o estado poético que Maurice Blanchot descreve: «comme un puissant univers de mots dont les rapports, la composition, les pouvoirs s'affirment par le son, la figure, la mobilité rythmique, en un espace unifié et souverainement autonome»²¹.

9 — Se, por fim, nos questionarmos acerca do que representam as *Invenções* «au goût du jour» em todo o longo percurso poético de Jorge de Sena, as respostas que nos surgem remetem, genericamente, para o carácter *accidental* destas suas experiências. Que conclusões tirar destes vinte e cinco poemas em que afloram, muito tenuemente, técnicas experimentalistas? Que pensar dos deleites parodísticos de Sena que percorrem quase todas as composições poéticas desta série? Teriam estes poemas deixado marcas ou traços na produção seniana posterior?

Todas estas interrogações exigem que meditemos em certos aspectos que apontam já para uma resposta.

As *Invenções* «au goût du jour» são um conjunto de poemas que representam o «lado nocturno da poesia seniana»²². Foi no escuro do silêncio que estes poemas conservaram essa espécie de castidade que envolve qualquer inédito. Sentimos o desejo — quem sabe ilegítimo (mas quem poderá falar aqui em nome de uma qualquer legitimidade?) — de interpretar o carácter inédito destes poemas como sinal de uma «experimentação formal ou estética» que foi esporádica na caminhada poética de Jorge de Sena. Não queremos insinuar, sublinhe-se, que

²¹ BLANCHOT, Maurice — *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 38 (sublinhados nossos).

²² A expressão foi utilizada por Luís F. A. Carlos na *Recensão* a SENA, Jorge de — *Visão Perpétua*, inserida in «Nova Renascença», 10, Porto, 1983, p. 203.

esta fuga de Sena não faça parte da sua peregrinação poética; Goethe diria (foi citado em epígrafe por Sena); «Queiras tu dirigir-te ao Infinito / Caminha em todos os sentidos no Finito»²³. Assim, o desejo da plenitude poética em Sena implica essa *fome* «sem metáfora, no sentido literal do termo», de experimentar tudo aquilo que possa *exorcizar a linguagem*.

Creemos que o facto desta série ter ficado *esquecida*, adiada no rol dos inéditos poderá ser significativo quanto à *posição cautelosa* de Sena face a esse tipo de proposta estética. Aliás, a produção poética de Sena posterior à criação dos poemas das *Invenções...*, não insistirá nas experiências do culto do espaço através da disposição gráfica e dos jogos morfofonemáticos e sintácticos. Até mesmo a criação neológica encontrara já, na produção de Sena anterior às *Invenções...* uma maior efectivação e originalidade. Veja-se, como exemplo os poemas: «Na transtornância», «Anflata cuanimene» e «Affia»²⁴.

Por outro lado, que dizer da própria expressão usada no título da série — «au goût du jour»? Consultando um dicionário de expressões encontramos uma definição que não esconde o carácter pejorativo que está subjacente à dita expressão²⁵. Não será isto também sinal de uma *atitude reticente* face «à moda» a que correspondem as experiências destes poemas?

Se, como dizíamos atrás, nas produções posteriores às *Invenções...*, Jorge de Sena enveredou pelo caminho, muito próprio à sua prática, da discursividade conceptualista, ou da imaginação reflectida, que abarca uma visão do mundo «na qual a sua personalidade participa como agente transformador», também nas *Invenções...* todos os jogos de linguagem não são gratuitos. Aquilo que poderia parecer um mero ludismo, trata-se, de facto, de uma forma de criar linguagem que toca o insólito mas no sentido que o próprio poeta lhe dá: «O insólito, que era um ornamento polémico no Primeiro e no Segundo Modernismo, tornou-se um elemento essencial do conhecimento analógico, da apreensão do mundo que, mais ou menos claramente, todos estes poetas postulam»²⁶. Se há automatismo nestes poemas, ele é sinónimo duma «atenção lúcida levada aos limites do absurdo»; tal como diz José Blanc de Portugal: «O poeta consciente sabe mais».

E a consciência do poeta Sena apostou de uma forma *sui generis* no jogo experimentalista. Afinal, o absurdo passa também pela concretização de vivências que podem ter sucesso ou fracassar absurdamente. E neste caso, a vivência da escrita refletiu-se, em Sena, no gozo da palavra, embora sem um empenhamento aturado de técnicas concretistas. Sucesso? Fracasso? Diremos antes que foi uma aposta pessoal do poeta na sua capacidade criativa e na sua força inovadora. Apenas (?) um investimento poético.

10 — Para Sena, as *Invenções...* funcionaram como uma etapa no instante, no entre, para ganhar um novo fôlego poético. No fim de contas, a produção seniana subsequente a estes textos das *Invenções...* parece não se ter ressentido desta sua brevíssima trajectória. As consequências restringiram-se à aptidão inteligente de Jorge de Sena em «falar» com *experiência própria* de uma das sequências da sua procura absoluta.

Ana Paula Coutinho Mendes
Graça Maria Silva Cruz

²³ Epígrafe a «Exorcismos», in *Poesia III*, op cit., p. 153.

²⁴ Id., respectivamente pp. 52, 67 e 95.

²⁵ *Dictionnaire des expressions et locutions, les usuels* du Robert, Paris, Editions Robert, 1979, p. 481: «Au goût du jour, à la mode — l'expression comporte souvent une nuance péjorative (mise en relief par l'emploi d'un complément). Elle connote la dévalorisation, la soumission du goût (le bon!) aux fluctuations passagères de la mode, au détriment de sa transcendance comme système de valeurs esthétiques considéré comme stable».

²⁶ SENA, Jorge de — *Líricas Portuguesas I*, Edições 70, Lisboa, 1984, p. LXXXV (prefácio da 1.ª ed.).